PHƯƠNG LƯU - TRẦN ĐÌNH SỬ - NGUYỄN XUÂN NAM
LÊ NGỌC TRÀ - LA KHẮC HÒA - THÀNH THẾ THÁI BÌNH

LÍ LUẬN VĂN HỌC

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

PHƯƠNG LỰU (Chủ biên) - TRẦN ĐÌNH SỬ - NGUYỄN XUÂN NAM
LÊ NGỌC TRÀ - LA KHẮC HÒA - THÀNH THẾ THÁI BÌNH

LÍ LUẬN VĂN HỌC

(Tái bản lần thứ năm)

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

LỜI NÓI ĐẦU

*Bộ giáo trình **Lí luận văn học** này nằm trong Tổ hợp sách gồm cả sách thực hành và sách tham khảo, v.v... sẽ lần lượt được xuất bản theo chủ trương cải cách Sư phạm của Bộ Giáo dục. Sách thực hành và tham khảo được biên soạn nhằm cải tiến và nâng cao phương pháp và điều kiện học tập cho sinh viên. Riêng giáo trình được viết ra là đưa hẳn vào chương trình cải tiến đã được Bộ Giáo dục thông qua và ban hành nhằm nâng cao tính đảng, tính khoa học, tính nghiệp vụ, v.v... trong nội dung giảng dạy của bộ môn.*

Việc giảng dạy lí luận văn học gần ba mươi năm qua không hề dẫm chân tại chỗ. Từ lúc chỉ có khóa trình cơ bản cho hệ hai năm, ba năm, bốn năm (gần đây lại có cả hệ năm năm), bộ môn đã vươn lên với một hệ thống chuyên đề ở các năm cuối, nhất là các chuyên đề cơ sở và chuyên ngành dùng cho giáo sinh Sau đại học và nghiên cứu sinh Trên đại học. Các giáo trình viết riêng của Đại học Sư phạm và viết chung với Đại học Tổng hợp cùng những sách chuyên đề lần lượt được xuất bản cũng đã phản ánh quá trình trưởng thành đó của bộ môn. Tất nhiên chưa kể về mặt phương pháp, cũng đã thấy việc giảng dạy lí luận văn học, nhất là ở khóa trình cơ bản, còn những nhược điểm lớn như một số kiến thức còn dừng lại ở trình độ khoa học trước đây, mặt khác cũng chưa thật kết hợp chặt chẽ với thực tiễn văn học dân tộc. Chính vì thế, bộ giáo trình mới này kế thừa tất cả thành tựu của các giáo trình cũ, nhưng có cố gắng cải tiến nâng cao theo hướng hiện đại và sát hợp với thực tiễn văn học dân tộc

Hai khía cạnh hiện đại và dân tộc tuy không đồng nhất nhưng phải thống nhất với nhau. Chỉ có thật hiện đại mới góp phần khám phá sâu hơn những vấn đề của văn học dân tộc. Ngược lại, cũng chỉ có sáp hợp hơn với thực tiễn văn học dân tộc, thì phương hướng hiện đại mới thật sự có hiệu lực và có triển vọng đóng góp trở lại làm phong phú thêm kho tàng lí luận chung. Nhưng dù là hiện đại hay dân tộc, cũng chỉ chọn đưa vào giáo trình những thành tựu tương đồng thời chú ý đến tác động của nhà trường đại học với tư cách là trung tâm khoa học. Nhiều thành tựu lí luận tổng kết từ thực tiễn văn học dân tộc mới là bước đầu, do đó không thể thụ động chờ đợi, mà nhà trường phải góp phần đặt vấn đề, khai phá, miễn là

phải thiết yếu và có cơ sở, ít ra là có tác dụng gợi mở cho công tác chuyên môn sau này của sinh viên.

Trên cơ sở thống nhất hữu cơ của phương hướng dân tộc – hiện đại chung được soi sáng bởi chủ nghĩa Mác – Lênin và đường lối của Đảng, có thể tạm tách ra để thấy khía cạnh hiện đại của giáo trình được thể hiện ở chỗ cố gắng quán triệt toàn diện và chính xác hơn ý kiến các tác gia kinh điển của chủ nghĩa Mác về văn hóa văn nghệ, ở việc hấp thụ những thành tựu mới mẻ của lí luận văn học Xô viết, ở việc sử dụng thích đáng những kiến thức của các chuyên ngành gần gũi : mĩ học, thi pháp học, phương pháp luận nghiên cứu văn học, tâm lí học văn học, xã hội học văn học, v.v... và kết tinh lại ở việc cải tiến nội dung của những vấn đề, những khái niệm, những phạm trù vốn có. Hoàn toàn không tách rời với trên, khía cạnh dân tộc được thể hiện ở ý thức quán triệt nghiêm chỉnh đường lối văn nghệ của Đảng, ở sự cố gắng khai thác di sản lí luận của ông cha, ở việc bước đầu tổng kết ở cấp độ lí thuyết những vấn đề của văn học dân tộc như về thể loại và phương pháp, và cuối cùng ở việc tăng cường những dẫn chứng từ văn học Việt Nam, miễn là nó đủ sức thuyết minh cho những vấn đề lí luận khái quát.

Dĩ nhiên, đây là những hướng phấn đấu, còn việc quán triệt toàn diện không dễ dàng và phải là một quá trình tiếp tục sau này.

Tập thể tác giả của giáo trình gồm có : Lê Ngọc Trà (Trường ĐHSP thành phố Hồ Chí Minh), Thành Thế Thái Bình (Trường ĐHSP II Hà Nội), Nguyễn Xuân Nam, Trần Đình Sử, La Khắc Hòa, Phương Lựu (Trường ĐHSP I Hà Nội).

Quảng Bá ngày 6 tháng 12 năm 1985
Chủ biên
Giáo sư PHƯƠNG LỰU

MẤY LỜI NHÂN TÁI BẢN

Trong bốn thập kỉ qua, những bộ giáo trình quy mô về Lí luận văn học, gần như cứ 10 năm một, thì được viết lại một lần. Không kể nửa sau những năm 50, khi mà bộ môn Lí luận văn học được xây dựng dần ở các trường Đại học với các tập giáo trình lẻ tẻ lần lượt được công bố, thì vào giữa những năm 60, rồi giữa những năm 70, những bộ giáo trình tương đối hoàn chỉnh đã được viết lại đến lần thứ ba, mặc dù giữa chúng luôn luôn có sự kế thừa, nối tiếp. Nhịp điệu thập kỉ này, vô hình trung bộc lộ một quy luật là cứ 10 năm trôi qua, thì tư duy lí luận văn học mới mẻ, mà nghiêm chỉnh, dùng trong việc giảng dạy trong nhà trường, không thể hoàn toàn chứa đựng trong cái khung cũ nữa. Bộ giáo trình ba tập *Lí luận văn học* (NXB Giáo dục, 1986–1988) ra đời vào nửa sau những năm 80 này, cũng nằm trong quy luật đó. Nó là kết quả sự tự thân vận động của tư duy lí luận văn học của tập thể tác giả trong nhiều năm trước đó, lại được cổ vũ bởi đường lối đổi mới, cho nên xét từ chất lượng lần đầu tiên "đã được Hội đồng thẩm định sách của Bộ Giáo dục giới thiệu làm sách dùng chung cho các trường đại học sư phạm", và vẫn có giá trị tham khảo cho mãi đến ngày nay.

Nhưng cũng đã gần 10 năm nữa trôi qua, quy luật nói trên đang vẫy gọi ! Quả là ở đây, bên cạnh không nhiều vấn đề phải giảm bớt, có không ít vấn đề phải bổ sung. Ngay đa số vấn đề có thể và cần thiết giữ lại, cũng sẽ xảy ra tình trạng gia giảm nói trên về dung lượng, và cả về sự nhận định, đánh giá ; và từ đó, cấu trúc của toàn bộ hệ thống luận điểm ít nhiều cũng phải thay đổi. Nghĩa là, trên cơ sở kế thừa tối đa chỗ mạnh của bộ giáo trình này, việc viết lại một bộ sách khác cũng đã trở nên có thể và cần thiết. Và trên thực tế, chúng tôi đang bắt tay vào công việc đó.

Hiển nhiên, đây không thể là một quá trình dễ dàng và quá chóng vánh, lại đúng vào lúc sách vở học tập nghiêm chỉnh ở bậc đại học đang rất khan hiếm, chúng tôi không thể không tán thành chủ trương kịp thời của Nhà xuất bản Giáo dục tái bản lại bộ sách này, miễn là, mong rằng trong khi tham khảo, bạn đọc không quên những điều chúng tôi đã lưu ý ở trên. Hiển nhiên, chúng tôi có tiến hành những sửa chữa nhỏ với ý nghĩ rằng những sửa chữa lớn hoặc tương đối lớn đành phải để dành cho bộ sách mới, đang trên đà khởi thảo.

Có một điều, tuy là về mặt hình thức, nhưng thay đổi rõ là, từ việc xuất bản lần lượt ba tập gần 10 năm trước, nay tái bản một lần trọn bộ, đòi hỏi phải trình bày thống nhất về tiêu đề các phần, thứ tự các chương và dồn lại làm một những lời đầu sách, mục lục, v.v... và nhất là việc chịu trách nhiệm biên soạn của từng tác giả nhân thể cũng xin được liệt kê trọn vẹn luôn như sau :

- PGS. Thành Thế Thái Bình : chương XXXI.
- PGS. TS. La Khắc Hòa : chương XXXIV.
- GS. TSKH. Lê Ngọc Trà : các chương VII, VIII.

- PGS. Nguyễn Xuân Nam : các chương XVIII, XXIII, XXXV.

- GS. TS. Trần Đình Sử : phụ trách trực tiếp phần Hai, và viết các chương II, V, VI, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XIX.

- GS. TSKH. Phương Lựu : chủ biên và phụ trách trực tiếp các phần Một, Ba, Bốn, và viết các chương I, III, IV, X, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, (riêng chương IX, viết chung với GS. TS. Trần Đình Sử).

Nhân dịp bộ sách lại một lần nữa đến với bạn đọc, chúng tôi xin phép nhắc lại ý nguyện mong muốn được các thầy cô giáo và sinh viên Sư phạm trong cả nước cùng bạn đọc gần xa nhiệt tình đóng góp ý kiến, để bộ sách tiếp theo được tốt hơn.

Hà Nội ngày 27 tháng 6 năm 1996

T/M nhóm tác giả

Chủ biên

GS. TSKH. PHƯƠNG LỰU

Phần một
NGUYÊN LÍ TỔNG QUÁT

Chương I. NHẬP MÔN

I - LÍ LUẬN VĂN HỌC LÀ MỘT BỘ MÔN CHÍNH TRONG KHOA NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

1. Khoa nghiên cứu văn học là ngành khoa học nghiên cứu về quan điểm, nội dung, nghệ thuật, phương pháp, tư liệu, v.v... trong việc mô tả, giải thích, đánh giá những sự kiện văn học từ bản chất đến quá trình, quy luật của từng nền văn học dân tộc và cả nền văn học thế giới. Như vậy, trên thực tế, nghiên cứu văn học là tên gọi chung của nhiều bộ môn nghiên cứu văn học cụ thể tương đối độc lập như *Lí luận văn học, Lịch sử văn học, Phê bình văn học, Phương pháp luận nghiên cứu văn học, v.v...* Có thể kể thêm những phân môn nghiên cứu văn học khác như *Tâm lí học văn học* (khảo sát những đặc điểm tâm lí trong hoạt động sáng tác và thưởng thức) ; *Thi pháp học* (nghiên cứu cấu trúc cùng những phương tiện và phương thức thể hiện nội dung trong tác phẩm văn học) ; *Xã hội học văn học* (xem xét hoạt động tiếp nhận tác phẩm văn học trong thực tiễn, tìm hiểu dư luận của công chúng về các hoạt động văn học). Ngoài ra, cũng như nhiều ngành khoa học khác, khoa nghiên cứu văn học còn có những bộ môn hỗ trợ như *Văn bản học, Thư mục học,* v.v... Nhiệm vụ chủ yếu của Văn bản học là xác định tác giả, thời điểm và văn bản chính xác, hoàn chỉnh của từng sáng tác văn học, kể cả các công trình lí luận, lịch sử và phê bình văn học. Nó đòi hỏi phải thống kê và chọn lọc những dị bản do tác giả sửa chữa hoặc bổ sung, do người khác nhuận sắc hoặc phỏng tác. Thư mục học nghiên cứu về nội dung cũng như phương pháp lập thư mục những tư liệu về đối tượng nghiên cứu cũng như lịch sử của từng đề tài theo những yêu cầu nhất định.

2. Theo cách nhìn truyền thống thì ba bộ môn chính của khoa nghiên cứu văn học như sau :

Lịch sử văn học có nhiệm vụ nghiên cứu quá trình hình thành và phát triển cuộc đấu tranh giữa các xu hướng và trường phái, những thành tựu và nhược điểm cũng như kinh nghiệm về mọi mặt trong từng giai đoạn của một nền văn học đã được diễn ra trong quá khứ. Có thể viết lịch sử văn học hiện đại, thậm chí đương đại, nhưng bao giờ việc nghiên cứu cũng biết dừng lại với cái mốc mà những sự kiện đã kết thúc một cách ổn định hoặc tương đối ổn định. Viết lịch sử văn học dĩ nhiên phải tái hiện toàn diện khuôn mặt của đối tượng cần nghiên cứu trong quá trình phát triển của nó, nhưng không phải là mô tả, kể lể la liệt mà phải đi sâu giải thích, đúc kết bản chất và quy luật vận động của nó.

Khác với *Lịch sử văn học, Phê bình văn học* thường hướng vào đối tượng chủ yếu là những hiện tượng văn học đang diễn ra trước mắt. Nó có nhiệm vụ kịp thời biểu dương, khẳng định những tác phẩm, nhà văn và khuynh hướng tư tưởng – nghệ thuật theo đúng một quan điểm văn học nhất định, đồng thời đấu tranh, phê phán chống những cái ngược lại. Phê bình văn học, do đó, phải quan tâm đến tất cả khía cạnh của hoạt động sáng tác, mọi lĩnh vực của hoạt động văn học, từ thị hiếu thưởng thức đến khuynh hướng sáng tác, từ đề tài, nhân vật đến ngôn ngữ, thể loại, v.v... Tuy vậy, việc tái hiện toàn diện gương mặt của nền văn học đương đại phải nhường cho công tác văn học sử tương lai. Phê bình văn học vẫn dồn sức chủ yếu vào chiều hướng phát triển hiện tại của nó mà thôi. Thảng hoặc, Phê bình văn học có đề cập đến những hiện tượng văn học quá khứ, nhưng không phải là nhằm tái hiện lại quá trình phát triển toàn diện của nó, mà chính là để qua nó hoặc từ nó góp phần làm sáng tỏ mọi vấn đề hiện tại. Tính hiện đại của phê bình, do đó, không phải chỉ ở đối tượng, ở đề tài, mà còn ở chủ đề, ở cách xử lí "chế ngự" đối tượng.

Tuy khác nhau, nhưng Lịch sử văn học và Phê bình văn học đều lấy làm đối tượng những hiện tượng văn học cụ thể, xác định. *Lí luận văn học*, ngược lại, lấy phương diện cấu trúc, những đặc điểm rất chung của văn học, hoặc những đặc điểm của hiện tượng văn học phát triển đến mức điển hình làm đối tượng chủ yếu. Nếu trong Lịch sử văn học và Phê bình văn học, những hiện tượng văn học cụ thể là những cái đích cần khám phá, thì trong Lí luận văn học, chúng lại là những phương tiện nhằm dẫn đến những khái quát trừu tượng. Tuy cùng nghiên cứu văn học, nhưng cái chung ở đây chỉ là khách thể, chứ không phải là đối tượng. Cái khách thể bao trùm gọi là văn học này sẽ tự phân tách ra nhiều phương diện làm thành những đối tượng của nhiều ngành nghiên cứu khác nhau. Nếu đối tượng chủ yếu của Lịch sử văn học là

phương diện sinh thành (phát sinh, phát triển), thì đối tượng của Lí luận văn học chủ yếu là phương diện cấu trúc (tập hợp các yếu tố cùng mối liên hệ xuyên thấm giữa chúng với nhau cấu tạo nên một chỉnh thể) của văn học. Dĩ nhiên phương diện sinh thành và phương diện cấu trúc không tách rời nhau. "Không có lịch sử của đối tượng thì không có lí luận về đối tượng đó, nhưng không có lí luận về đối tượng thì ý niệm về lịch sử của nó cũng không có được, bởi vì ta không có khái niệm về đối tượng ấy, về ý nghĩa, tầm quan trọng và giới hạn của nó" (Sécnưsepxki). Cho nên nói đúng hơn, đối tượng của Lịch sử văn học cũng như của Lí luận văn học đều có đầy đủ hai phương diện sinh thành và cấu trúc của văn học, chỉ có điều mỗi bộ môn đặt trọng điểm ở từng phần khác nhau. Nói cách khác, nếu đối tượng của Lịch sử văn học là sự sinh thành – cấu trúc, thì ngược lại, đối tượng của Lí luận văn học là sự cấu trúc – sinh thành của văn học. Từ đối tượng được xác định như vậy, có thể thấy thông thường Lí luận văn học bao gồm những phần chính như sau :

Xét từ phương diện cấu trúc thì văn học không tồn tại cô lập, mà chính là một yếu tố hữu cơ trong cấu trúc chung của toàn bộ đời sống xã hội. Phải xem xét văn học trong sự tác động qua lại giữa chủ thể và khách thể trong thực tiễn của con người, nói rộng ra là giữa cơ sở kinh tế – xã hội với những bộ phận khác trong kiến trúc thượng tầng để nêu bật lên bản chất và chức năng xã hội cùng những biểu hiện đặc thù mang tính chất thẩm mĩ của nó. Ở đây, sẽ bắt gặp những khái niệm như nguồn gốc, đối tượng, tính hiện thực, tính chân thật của văn học, tính nhân dân, tính dân tộc của văn học, tính hình tượng của văn học, chức năng giáo dục, nhận thức và thẩm mĩ của văn học, v.v...

Mặt khác, văn học với chỉnh thể then chốt là tác phẩm, tự bản thân nó, cũng là một cấu trúc nội tại, mà sự xuyên thấm qua lại giữa nội dung và hình thức là một mối liên hệ biện chứng cơ bản. Ở đây sẽ bắt gặp những yếu tố về nội dung sẽ được chuyển hóa ra hình thức như : đề tài, chủ đề, tư tưởng chủ đề, tính cách, cốt truyện, v.v... và những yếu tố về hình thức sẽ được chuyển hóa vào nội dung như kết cấu, biện pháp nghệ thuật, ngôn ngữ, loại thể, v.v...

Xét từ khía cạnh sinh thành, Lí luận văn học cũng phải nghiên cứu tiến trình của văn học. Nhưng ở đây sẽ không đi sâu mô tả và giải thích quá trình phát triển lịch sử của các giai đoạn, các trào lưu như trong văn học sử. Đây chỉ là sinh thành của những cấu trúc, nói khác đi là những phương pháp sáng tác chính yếu, những nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật với tư cách là kết tinh những phẩm chất thẩm mĩ của thời đại và của ý thức hệ dùng để phản ánh (lựa chọn, bình giá, khái

quát) cuộc sống bằng hình tượng mà thôi, như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, v.v...

3. Lí luận văn học bao giờ cũng lấy quan điểm, đường lối làm hạt nhân chỉ đạo, nhưng không phải chỉ có quan điểm, đường lối. Lí luận văn học cũng không phải chỉ có ý nghĩa chỉ đạo riêng cho sáng tác, mà nó là bộ môn triết lí cụ thể và tổng quát cho tất cả các ngành hoạt động văn học. Nó có nhiệm vụ tổng kết ở cấp độ lí thuyết những quan điểm, kiến thức và phương pháp chung nhất từ sáng tác, phê bình đến việc nghiên cứu văn học sử, v.v... và trở lại chỉ đạo cho các ngành hoạt động văn học đó. Nhưng quan hệ ở đây là hai chiều. Chẳng hạn, Lịch sử văn học và Phê bình văn học cung cấp những nhận định về từng nền văn học, tác gia và tác phẩm tiêu biểu cho sự khái quát của Lí luận văn học. Đến phần mình, Lí luận văn học không những cung cấp quan điểm, mà cả kiến thức và từ đó có những tiềm năng chuyển hóa thành phương pháp cho việc nghiên cứu văn học sử và phê bình văn học. Trên ý nghĩa đó, Lí luận văn học vốn đã có tính chất phương pháp luận nghiên cứu văn học.

Nhưng do sự phát triển của khoa nghiên cứu văn học ngày càng đòi hỏi sự hoàn thiện về mặt phương pháp, từ trong Lí luận văn học đã tách ra hình thành một phân môn mới là *Phương pháp luận nghiên cứu văn học* tương đối độc lập. Nó không những đi sâu vào những phương pháp đặc thù của bộ môn, mà còn nghiên cứu sự vận dụng cụ thể những phương pháp cơ bản của triết học mác xít như chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử cùng những phương pháp chung nhất của khoa học như quy nạp, diễn dịch, tổng hợp, khái quát, phân tích, so sánh, v.v... vào công tác văn học sử và phê bình văn học.

Nhưng từ đây không có nghĩa là nhiệm vụ của Lí luận văn học giảm nhẹ đi, mà hoàn toàn ngược lại. Một khi các ngành hoạt động văn học nói chung phong phú hơn, các phân môn nghiên cứu văn học nói riêng đa dạng và phức tạp thêm, thì vai trò chỉ đạo của Lí luận văn học ngày càng nặng nề hơn. Lí luận văn học, do đó, vốn là một công cụ nhận thức, ngày càng trở thành một đối tượng cần được nhận thức rõ ràng và chính xác hơn. Nói khác đi, Lí luận văn học cần phải được tự nhận thức với mục đích là làm sao cho hệ thống và phạm trù của mình được chặt chẽ, toàn diện và phong phú hơn, ngày càng phù hợp với thực tiễn đa dạng xưa cũng như nay trong các nền văn học của nhiều nước và

nhiều khu vực hơn. Muốn thế, hơn bao giờ hết và trước hết, cần phải xác định rõ thêm đối tượng, chức năng, nội dung, phương thức, biện pháp và loại hình Lí luận văn học. Đó lại là công việc của môn *Phương pháp luận lí luận văn học.*

4. Những vấn đề đối tượng, chức năng, nội dung nói trên không tách rời với vấn đề loại hình học lí luận văn học. Trình độ khoa học ngày nay đã vươn đến chỗ cho thấy rằng môn Lí luận văn học hiện có, *thực ra, chỉ là một trong hai loại hình cơ bản* của Lí luận văn học. Đó là loại hình *lí thuyết khái quát*. Trong vài mươi năm gần đây, trong Lí luận văn học dần dần hình thành một loại hình nghiên cứu nữa, đó là *lí thuyết lịch sử*. Dĩ nhiên, nó không hề bị đồng nhất với bộ môn Lịch sử văn học, mà chỉ là loại hình lí luận văn học giúp ích sát hợp hơn cho việc nghiên cứu văn học sử. Cùng lấy phương diện cấu trúc – sinh thành của văn học làm đối tượng, nhưng loại hình lí thuyết lịch sử có chú ý kết hợp phương diện sinh thành một cách lịch sử – cụ thể nhiều hơn loại hình lí thuyết khái quát. Trong loại hình lí thuyết khái quát chỉ bao gồm những khái niệm với những hàm nghĩa và xác định chung nhất. Loại định nghĩa khái quát như vậy rất cần thiết nhưng chưa đầy đủ, và nói chung chỉ sát hợp với văn học hiện đại, còn đối với văn học quá khứ cũng có thể vận dụng, nhưng còn nhiều khoảng cách nhất định. Bởi vì mặc dù "giải phẫu con người là chìa khóa giải phẫu con khỉ", nhưng giải phẫu con người chưa phải là bản thân việc giải phẫu con khỉ. Bổ khuyết điều này, loại hình lí thuyết lịch sử cho rằng tất cả các khái niệm lí luận văn học đều phải được khảo sát trở lại theo từng thời kì lớn trong lịch sử văn học. Bởi vì dẫn theo sự phát triển lịch sử, văn học không những biến đổi theo nội dung xã hội, mà còn chuyển hóa ngay ở đặc trưng và chức năng, bản chất, thuộc tính và quy luật của chính nó nữa.

Hai loại hình lí luận văn học này không loại trừ mà có phần xuyên thấm và bổ sung cho nhau. Không phải bổ sung đồng đẳng, mà thực ra là sự tiếp nối về cấp độ. Có thể nói, loại hình lí thuyết khái quát là có tính chất dẫn luận của khóa trình cơ bản chủ yếu ở bậc đại học, còn loại hình lí thuyết lịch sử, nói chung phải là một hệ thống chuyên đề ở cấp học cao hơn. Cần phải vạch rõ giới hạn này để có những yêu cầu thỏa đáng cho bộ môn Lí luận văn học trên thực tế chỉ là loại lí thuyết khái quát hiện nay. Nó không phải bao giờ cũng đưa ra được những cẩm nang hiệu nghiệm và tức thì cho việc khám phá đầy sức thuyết phục đối với bất kì hiện tượng văn học nào.

II - LƯỢC SỬ CÁC QUAN NIỆM VĂN HỌC (VÀ MĨ HỌC)

Lí luận văn học với tư cách là một ngành khoa học độc lập với những hệ thống và phạm trù hoàn chỉnh thì ra đời muộn ; nói riêng ở phương Tây là vào thế kỉ XIX. Nhưng bộ phận cốt lõi của nó là những quan niệm cơ bản về văn học thì đã ra đời từ sớm. Và chính ở những quan niệm cơ bản này, Lí luận văn học với tư cách là một bộ môn của lí luận văn nghệ tất yếu sẽ gắn bó với những vấn đề mĩ học. Ở đây không thể và không cần thiết tái hiện toàn bộ diện mạo lịch sử của khoa Lí luận văn học, mà chỉ điểm qua những quan niệm cơ bản cổ, kim, đông, tây mà thôi.

1. Thời cổ, trung và cận đại

a) Phương Đông

- Ở Việt Nam, từ lâu đã hình thành một quan niệm văn học yêu nước và tự hào dân tộc. Trải qua bao thế kỉ, ông cha ta đã dần dần có ý thức xuất phát từ lẽ tồn vong của đất nước để xem xét văn học nghệ thuật. Thế kỉ XI, đời Lí, Lí Thường Kiệt đã gián tiếp nói lên cái chân lí sách vở, văn chương, trước tác phải ra sức khẳng định chủ quyền độc lập của dân tộc. Thế kỉ XII, Nguyễn Thường như phát hiện ra cái "điểm mất nước" trong việc thưởng thức nghệ thuật ai oán. Đời Lê, thế kỉ XV, Nguyễn Trãi có tuyên bố "đạo bút" của mình là dùng những bài văn từ lệnh khéo léo góp phần vào việc dẹp yên giặc Bắc, ra sức bảo vệ nước Nam (*Bảo kính cảnh giới*, số 6). Nửa sau thế kỉ XIX, trước bè lũ cướp nước và bán nước, Nguyễn Đình Chiểu đã tuyên chiến : "Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà" (*Than đạo*). Đầu thế kỉ XX, nhóm Đông kinh nghĩa thục chủ trương thơ văn "đều cốt phát huy chủ nghĩa yêu nước, yêu nòi giống". Phan Châu Trinh bày tỏ : "Bút lưỡi muốn xoay dòng nước lũ". Phan Bội Châu nêu cao : "Ba tấc lưỡi mà gươm mà súng. Một ngòi lông vừa trống vừa chiêng". Tóm lại, văn chương nghệ thuật, văn nhân nghệ sĩ, không thể đứng trên, ở ngoài, mà phải là thế trận, là vũ khí, là chiến sĩ trong sự nghiệp cứu nước, giữ nước.

Hiển nhiên rằng xã hội Việt Nam vốn thuộc chế độ phong kiến, nhưng theo quan điểm duy vật lịch sử thì giai cấp phong kiến và ý thức hệ của nó, về đại thể, cũng có thể tách thành hai thời kì đang lên, tiến bộ (thế kỉ X - XV) và suy thoái, lạc hậu (thế kỉ XVI về sau). Đặc biệt trong thời kì đầu, khi giai cấp phong kiến đứng mũi chịu sào trong công cuộc chống ngoại xâm thì nó đã mở đầu cho quan niệm văn học yêu nước nói trên. Hiển nhiên trong thời kì này, giai cấp thống trị có nêu ra quan niệm văn học tuyên truyền, bảo vệ chế độ, đạo đức và lễ giáo

phong kiến. Kể lại hứng thú sáng tác của mình, Lê Thánh Tông viết : "Ta nhân lúc muôn việc được rỗi, nửa ngày được nhàn, thường xem các sách, vui thích lục nghệ, mọi sự huyên náo lắng xuống, một ngọn đèn sáng thơm tho, thị dục ít, tinh thần trong sáng, ở yên, hứng cao, mới phấn khởi nghĩ đến *khuôn phép lớn của thánh đế minh vương, lòng cẩn thận của trung thần lương bật.* Gọi chàng *giấy*, họ *bút*, thượng khách *mực*, trọng thần *nghiên đá*, bảo đi bảo lại rằng : chân tình ta phát ra, có anh khí dào dạt, thành cách ngôn hay" (Tựa *Quỳnh uyển cửu ca*). Nhưng điều cần lưu ý đặc biệt là ông cha ta trong thời kì này không sử dụng công thức *Văn dĩ tải đạo* của Tống Nho phương Bắc, một quan niệm văn học của giai cấp phong kiến Trung Hoa trong thời kì thoái hóa, chủ trương chỉ cần minh họa cho đạo đức phong kiến lạc hậu, phủ nhận tác dụng nhận thức và thẩm mĩ của văn học. Ngược lại, ông cha ta trong thời kì này có thấy cái hay cái đẹp của văn thơ. Hoàng Đức Lương nói : "Đối với văn thơ, cổ nhân ví như gỏi nem, ví như gấm vóc ; gỏi nem là vị rất ngon trên đời, gấm vóc là màu rất đẹp trên đời, phàm người có miệng có mắt, ai cũng quý trọng mà không vứt bỏ, khinh thường. Đến như văn thơ, thì lại là sắc đẹp ngoài cả sắc đẹp, vị ngon ngoài cả vị ngon, không thể đem mắt tầm thường mà xem, miệng tầm thường mà nếm được"(1). Văn học phản ánh hiện thực và có tác dụng nhận thức cũng bước đầu được đề cập đến. Đinh Củng Viên viết : "Trên đời này có ai biết hết chuyện đổi thay và tiêu diệt. Ngọn bút kia không có miệng mà vẫn nói được lẽ hưng vong" (*Cổ đường đồ*). Đặc biệt, ông cha ta trong thời kì này cũng đã bước đầu ý thức được mối quan hệ giữa văn nghệ với nhân dân. Nguyễn Trãi đã tâu với vua Lê Thái Tông : "Hòa bình là gốc của nhạc, thanh âm là văn của nhạc... Dám mong bệ hạ rủ lòng yêu thương và chăn nuôi muôn dân khiến cho trong thôn cùng xóm vắng không có một tiếng hờn giận, oán sầu. Đó là giữ được cái gốc của nhạc vậy"(2).

Từ thế kỉ XVI về sau, giai cấp thống trị thoái hóa, đặc biệt là vua quan triều Nguyễn, mới thực sự rập khuôn công thức *Văn dĩ tải đạo*, tước bỏ tác dụng nhận thức và thẩm mĩ của văn học, đem đồng nhất nó với đạo đức – hiển nhiên là đạo đức phong kiến suy tàn. Tự Đức nói : "Đạo là gốc rễ của văn, văn là cành lá của đạo. Đấng thánh nhân có tài, hiểu rõ đạo đức, hành động hợp với lẽ nghĩa, ở trong lòng là chí, phát ra lời là văn" (Bạt *Ngự chế thi nhị tập*) ; "Nói đến đạo nghĩa tức

(1) *Từ trong di sản* ... Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1981, tr. 28.

(2) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 25.

là nói đến văn chương... Đạo tức là văn, văn tức là đạo. Nếu không hiểu rõ về đạo, thì sẽ bị lời văn che lấp" (Tựa *Ngự chế thi sơ tập*), v.v...

Nhưng khi quan niệm văn học phong kiến thoái hóa như vậy, thì như để đối lập lại, quan niệm văn học hiện thực và nhân dân vốn manh nha trước kia, lại dần dần hình thành tương đối hoàn chỉnh. Ngô Thời Sĩ nói : "Văn chương có quan hệ với vận đời" *(Thượng tử điều khải)*. Ngô Thời Nhậm cho rằng : "Làm thơ phải gửi gắm tâm tình vào sự vật" (*Bàn thơ cùng Phan Huy Ích*). Nguyễn Trị khẳng định : "Ở vào đâu thì đó là đề tài của thơ. Xúc tiếp với cái gì, thì vật ấy trở thành giai cú" (Tựa *Tồn Am di thảo*). Nhữ Bá Sĩ càng nhấn mạnh : "Văn chương là hiện trạng của một thời làm nên nó" (*Phi diếu nguyên âm*). Với Lê Quý Đôn, thơ không chỉ nói chí, mà có ba điểm chính : "Một là tình, hai là cảnh, ba là sự" *(Vân đài loại ngữ)*. Một tác giả khuyết danh cũng viết : "Vật có xem cặn kẽ, thì hiểu biết mới đến nơi đến chốn. Có hiểu biết đến nơi đến chốn, thì văn chương mới tuyệt vời"(1). Mối quan hệ giữa văn nghệ với nhân dân cũng được đào sâu hơn từ hai mặt khách thể và chủ thể thẩm mĩ. Nhà văn, nhà thơ càng sống những cảnh ngộ gần gũi nhân dân, thì càng có điều kiện đem lại cái đẹp chân chính cho văn thơ. Cao Bá Quát nói : "Người cùng thơ dễ hay, còn người đạt thì thơ khó hay"(*Tiểu lâm thi tập hậu)*. Vượt lên trên sự phân biệt thiếu dân chủ về đề tài của mĩ học phong kiến, Ngô Thời Trí đã gắn liền cái đẹp trong văn nghệ với những cảnh đời bình dân và cùng dân : "Đại phàm về thơ, hễ nói tới chinh thú, cư trọ thì dễ hay, nói tới vương hầu khanh tướng thì thường dở ; về hội họa, hễ vẽ cảnh lầu son gác tía thì thường nhớp nhúa, vẽ cảnh quán chợ lều tranh thì dễ thanh tao"(2).

– Trung Quốc là một trong những nước có nền văn hóa tiêu biểu ở phương Đông, có một di sản lí luận văn học và mĩ học vô cùng phong phú. Không nên giản đơn cho rằng ở đây chỉ có quan niệm Nho gia, càng không nên lược quy di sản lí luận văn học Trung Quốc vào mấy chữ *Văn dĩ tải đạo, Thi dĩ ngôn chí, v.v...* Cần thấy di sản lí luận văn học và mĩ học Trung Quốc là một thể thống nhất đối lập và luôn luôn tiến triển không ngừng, phản ánh mâu thuẫn nội bộ của nhiều lực lượng xã hội diễn biến trong suốt mấy nghìn năm qua. Dĩ nhiên, quan niệm Nho gia thể hiện lí tưởng, đạo đức, thẩm mĩ của giai cấp phong kiến

(1) *Từ trong di sản...* Sđd, tr. 14.

(2) *Từ trong di sản...* Sđd, tr. 79.

thống trị chiếm địa vị độc tôn. Nhưng đối lập với nó, ít nhiều có ảnh hưởng qua lại với nó, còn có quan niệm hiện thực và nhân dân của những nhà văn tiến bộ phản ánh gián tiếp mà sâu xa cuộc sống và đấu tranh của nhân dân. Hơn nữa, trong xã hội phong kiến phương Đông, đặc biệt ở Trung Quốc những sự thay đổi về triều đại, nhất là những triều đại trị vì hàng mấy thế kỉ, đến khi sụp đổ cũng thường gây ra những biến động lớn lao trong xã hội. Trong cuộc đấu tranh âm ỷ hoặc quyết liệt đó, hệ tư tưởng mang màu sắc xuất thế của triết học Phật, Lão cũng phản ánh vào mĩ học và lí luận văn học, bên cạnh những điều khả thủ, cũng đã tạo thành những quan niệm siêu hình không những thoát li quần chúng, mà còn thoát li hiện thực. Về phương diện lịch sử, lại cần phải thấy, mỗi một loại quan niệm như vậy, cũng có những diễn biến quanh co với những nội dung khác nhau qua các giai đoạn lịch sử.

Trong lịch sử tư tưởng Trung Hoa, giai đoạn đầu của thời kì phong kiến là thời Chiến quốc "trăm nhà đua tiếng". Cũng như về tư tưởng chính trị, triết học nói chung, về mặt mĩ học và lí luận văn học, có sự "đua tiếng" giữa các quan niệm Nho, Đạo, Mặc, Pháp. Khổng Tử là người tiêu biểu của học phái Nho gia. Tư tưởng và hành động của ông, với tất cả tính chất mâu thuẫn và phức tạp của nó, là biểu hiện yêu cầu của thời đại phong kiến đang lên. Quan niệm chung của Khổng Tử về văn học, nhân bàn về *Kinh thi*, như sau : "Thơ có thể làm phấn khởi ý chí, có thể giúp quan sát phong tục, hòa hợp với mọi người, bày tỏ nỗi sầu oán, gần thì thờ cha, xa thì thờ vua, biết được tên chim muông cây cỏ" (*Luận ngữ*). Có thể thấy ở đây quan niệm văn học coi trọng đạo đức phong kiến "gần thì thờ cha, xa thì thờ vua". Có điều, khác với Tống Nho sau này, Khổng Tử không đem đối lập gay gắt việc tuyên truyền đạo đức phong kiến với việc nhận thức hiện thực : Thơ "có thể giúp quan sát phong tục..., biết được tên chim muông cây cỏ". Khổng Tử cũng coi trọng cái hay cái đẹp của văn thơ : "Lời không văn vẻ, không đi được xa".

Học thuyết Lão, Trang (Đạo gia) đại diện cho tầng lớp thống trị suy tàn, hoài cổ, yếm thế. Từ tư tưởng chính trị "vô vi", Lão Tử phủ nhận cái đẹp trong thực tiễn : "Lời đẹp không đáng tin" (*Đạo đức kinh*). Ông cho rằng cái đẹp cũng phải "vô vi", như "gỗ chưa qua tay người", nghĩa là phải thoát li thực tiễn sống và đấu tranh của con người. Cái đẹp là tự nhiên, không cần ai sáng tạo ra, mà cũng không nên giải thích : "Thiên hạ đều biết đẹp là đẹp thì không còn đẹp nữa" (*Đạo đức kinh*). Kế thừa Lão Tử, Trang Tử còn nêu ra yếu tố bất khả tri về cái đẹp :

"Cái có thể giải thích bằng lời lẽ chỉ là cái thô của sự vật, còn cái tinh hoa của sự vật thì chỉ có thể lấy ý lĩnh hội mà thôi" *(Thu thủy)*.

Mặc Tử đại biểu cho lợi ích của thứ dân, cho rằng có cái đẹp khách quan, thừa nhận tác dụng của thi, họa, nhưng coi nhẹ âm nhạc, nhất là trong nghi lễ. Quan niệm của ông có tính nhân dân, nhưng có phần cứng nhắc thiển cận : "Dân có ba điều lo là : đói không được ăn, rét không được mặc, mỏi không được nghỉ, ba điều đó là nỗi lo lớn của dân. Song nếu vì dân mà gõ chuông lớn, đánh trống kêu, gẩy đàn cầm đàn sắt, thổi ống vu ống sính và múa cái can cái thích, thì sự ăn mặc của dân có được cái gì đâu ?" *(Phi nhạc)*.

Pháp gia chủ trương một hệ thống pháp luật khắc nghiệt nhằm bảo đảm quyền lực tối thượng của hoàng đế, khống chế toàn bộ xã hội, biến con người thành những công cụ phục dịch mù quáng. Để đảm bảo cho nền chuyên chế cực đoan và tàn bạo, Pháp gia chủ trương một chính sách ngu dân triệt để và ra sức làm vô hiệu hóa văn hóa văn nghệ. Hàn Phi nói : "Trong nước của bậc minh chúa không cần sách vở văn chương, chỉ lấy pháp luật dạy dân... Đối với người giỏi văn chương không nên dùng, dùng họ sẽ làm loạn cho pháp độ" *(Ngũ đố)*.

Tư tưởng Nho gia truyền thống chiếm địa vị thống trị qua các thời đại. Quy luật phát triển của nó tác động đến sự diễn biến của các hệ tư tưởng khác. Xã hội phong kiến Trung Hoa trong thời kì hình thành và phát triển (từ đời Đường trở về trước), quan niệm Nho gia chính thống, mà tiêu biểu là Khổng Tử, còn nhất trí phần nào với quan niệm hiện thực và nhân dân. Đến đời Đường cực thịnh, đã bắt đầu manh nha những yếu tố thoái hóa, quan niệm Nho gia chính thống cũng bắt đầu xoay lưng lại với quan niệm hiện thực và nhân dân. Đến thời kì tổng khủng hoảng (từ đời Tống trở về sau), thì quan niệm Nho gia chính thống đối lập hẳn với quan niệm hiện thực và nhân dân.

Quan niệm có nhiều chỗ khả thủ nói trên của Khổng Tử đã được phát huy toàn diện trong cuốn *Văn tâm điêu long* của Lưu Hiệp, đời Ngụy Tấn Nam Bắc triều. Đến đời Đường, những nhà tư tưởng của giai cấp thống trị bắt đầu khai thác trong học thuyết của Khổng Tử những thành phần tư tưởng nào có tác dụng nhất cho việc củng cố nền thống trị trước mắt. Hàn Dũ ít nhắc đến tư tưởng nhân chính của Khổng Tử, mà đặc biệt nhấn mạnh đến đạo trung quân. Từ đây dẫn đến quan niệm văn học chỉ coi trọng tác dụng thuyết minh đạo lí, ít quan tâm đến việc phản ánh hiện thực. Không phải ngẫu nhiên mà Hàn Dũ là người đầu tiên nêu lên rõ ràng chức năng của *văn* đối với *đạo* : "Văn dĩ minh

đạo". Và ông giải thích "đạo" đây là "đạo của các vua xưa", chứ không phải hiện thực khách quan.

Nhưng dù sao Hàn Dũ còn thừa nhận tác dụng làm sáng tỏ (minh) của *văn* đối với *đạo*. Ngược lại, khẩu hiệu *Văn dĩ tải đạo* của Tống Nho tiếp theo cho rằng "đạo" là cái hoàn thiện vốn có, "văn" chỉ đến chuyên chở : "Văn để chở đạo, cũng như xe để chở vật" (Chu Hi). Quan hệ ở đây là cơ giới, chứ không phải là sự thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức. Hơn nữa "đạo" ở đây là hoàn toàn tiêu cực và lạc hậu, vì để ra sức duy trì cho chế độ phong kiến bước đầu xuống dốc, Tống Nho đã ra sức hệ thống hóa những yếu tố duy tâm của Khổng giáo, rồi pha trộn vào đây cả những phần duy tâm của Phật, Lão. Cần lưu ý thêm rằng, những loại văn chân chính không chịu đi minh họa, đồ giải, tụng niệm cho thứ đạo tiêu cực và lạc hậu đó, thì Tống Nho cho là "Văn hại đạo". Nếu xét riêng về mặt thoái hóa, thì sự phát triển của quan niệm văn học Nho giáo chính thống đến *Văn dĩ tải đạo* là hoàn chỉnh và định hình. Từ đây về sau, suốt hàng mấy thế kỉ, nền văn học phục vụ trực tiếp cho giai cấp phong kiến thống trị Trung Hoa đều bị chi phối nhất quán bởi quan niệm đó.

Ở thời Chiến quốc, quan niệm hiện thực và nhân dân chưa hình thành một cách hoàn chỉnh và tương đối độc lập. Nó chỉ xen kẽ rất ít trong quan niệm của Nho gia và tương đối rõ trong quan niệm của Mặc Tử, nhưng có phần thiển cận. Đến đời Đường, như để đối lập lại với quan niệm Nho gia chính thống của Hàn Dũ, nó đã hình thành tương đối hoàn chỉnh qua ý kiến của Bạch Cư Dị : "Làm văn phải hợp với thời thế, làm thơ phải hợp với sự việc" (*Thư gửi Nguyên Chẩn)* ; "Văn khen chê không xác thực, thì việc khuyên răn sẽ thiếu sót" (*Sách lâm,* thiên 69) ; "Vì dân, vì vật, vì sự mà viết, chứ không phải vì văn mà viết" (Tựa *Tân nhạc phủ*) ; "Chỉ nói lên nỗi khổ của dân cho mọi người biết đến" (*Thượng Đường Cù) ;* v.v... Những quan niệm trên của Bạch Cư Dị vẫn được tiếp nối với các thời đại về sau.

Quan niệm của Lão, Trang tuy không làm bá chủ trong xã hội phong kiến Trung Hoa, nhưng vẫn gây ảnh hưởng không nhỏ đến văn học nghệ thuật, nhất là vào những thời kì nó kết hợp với quan niệm Phật giáo. Biểu hiện rõ nhất và trước tiên là quan niệm của Tư Không Đồ đời Đường. Ông chịu ảnh hưởng chủ nghĩa duy tâm thần bí của Lão, Trang và triết lí huyền diệu của đạo Phật, cho đẹp là một cái gì siêu nhiên : "Đẹp ở ngoài vẻ đẹp, hay ở ngoài ý vị" ; "Hình ảnh ở ngoài hình ảnh, cảnh ở ngoài cảnh" (*Thư gửi Lí Sinh và Cục Phó).* Đến đời Tống, Nghiêm

Vũ lại "mượn đạo thiền so sánh với thơ", cho rằng "đạo thiền ở chỗ diệu ngộ, đạo thơ cũng ở chỗ diệu ngộ". Ông còn cho rằng thơ Đường sở dĩ hay là vì "giác ngộ thấu triệt", "nên cái diệu xứ của nó trong suốt, lung linh, không thể bắt lấy được, như thanh âm giữa trời, sắc đẹp trong dung nhan, ánh trăng dưới đáy nước, hình ảnh trong gương, lời có hạn mà ý vô cùng" *(Thương lương thi thoại)*. Vương Sĩ Trinh đời Thanh cũng nói : "Nhà thiền nói về ngộ cảnh, nhà thơ nói về hóa cảnh, thi thiền nhất trí, không khác nhau" *(Ngư dương thi thoại)* v.v... Có thể thấy quan niệm văn học và mĩ học ở phương Đông cũng khá phong phú và độc đáo, nhất là sau này khi có dịp trình bày thêm về những quan niệm ở Ấn Độ nữa.

b) Phương Tây

Quan niệm văn học và mĩ học từ thời cổ Hi-La đến chủ nghĩa dân chủ cách mạng Nga bao gồm một nội dung vô cùng phong phú. Ở đây chỉ điểm qua vài nét, nhất là về sự đối lập giữa hai quan niệm duy tâm và duy vật trong tiến trình đó.

– Trong thời cổ Hi-La, đại diện cho quan niệm duy tâm là Platông. Ông cho cái đẹp chính là do sự hồi tưởng của con người về một tiền kiếp còn chung sống với thần linh. Còn nghệ thuật chính là sự tái hiện lại cái đẹp tuyệt đối vĩnh cửu đó. Như thế nghệ thuật không phải là sự phản ánh hiện thực khách quan, mà là "sự bắt chước của bắt chước", "sự phản ánh của phản ánh", "sự phản ánh lần thứ hai", là "cái bóng của cái bóng" về một tiền kiếp nào đó. Ngược lại, Arixtốt cho văn học "bắt chước" thực tế, nhưng không máy móc sao chép, mà vẫn phải khái quát, sáng tạo : "Nhà sử học nói về những điều xảy ra thực sự, còn nhà thơ nói về những gì có thể xảy ra" *(Nghệ thuật thi ca)*.

– Thời Trung cổ, mĩ học và lí luận nghệ thuật rơi vào vòng thần quyền. Ôguxtanh, "người cha của giáo hội", cho rằng "Chúa là nguồn gốc của mọi cái đẹp và là cái đẹp cao quý nhất". Nghệ thuật không nên gợi niềm say mê nào khác, mà phải tìm hứng thú ngay trong ý niệm gắn bó với Chúa. Ông tự nghĩ nếu chẳng may "say sưa lễ ca hơn là say sưa đối tượng của lễ ca" thì ông "đau xót nhận ra tội lỗi của mình" và thấy "tốt hơn là đừng nghe hát" *(Sám hối)*. Mãi đến thế kỉ XIII, kinh tế thành thị đã khá phát triển, Tômax Akvinát, mặc dù chưa vượt ra khỏi tôn giáo và thần quyền, nhưng phần nào muốn khôi phục lại quan niệm cái đẹp bắt nguồn từ thực tế : "Những cái gì trông thấy và gợi nên được hứng thú thì gọi là đẹp" *(Đại thành về thần học)*.

– Đến thời Phục hưng có sự phát triển tiếp tục những truyền thống duy vật thời cổ đại. Anbécti nói : "Cái đẹp là sự hòa hợp và đồng điệu

nhất định giữa những bộ phận của một vật mà bản thân chúng là một bộ phận"[1]. Các nhà văn thường qua lời nhân vật bộc lộ quan niệm văn học phản ánh hiện thực. Xécvantex viết : "Hài kịch là tấm gương của cuộc sống con người, là mẫu mực cho phong tục và biểu tượng của chân lí" *(Đôn Kihôtê)*. Sếcxpia cũng có ý kiến tương tự qua lời của Hămlét, v.v...

– Chủ nghĩa cổ điển lấy Boalô là người lập pháp của mình. Cuốn *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của ông, có thể nói là đã tín điều hóa lí tưởng thẩm mĩ của nhà nước phong kiến tập trung thế kỉ XVII ở Pháp, và chịu sự chi phối của chủ nghĩa duy lí Đêcác. Boalô kêu gọi nhà văn "mô phỏng tự nhiên". Điều đó trước hết là vì, triết học duy lí cho rằng cái đẹp phải gắn liền với cái thật. Boalô lập luận : "Chỉ có thật mới đẹp, chỉ có thật mới đáng yêu". Và theo ông, "Tự nhiên là chân thực, người ta có thể thể nghiệm được". Do đó ông kêu gọi : "Hãy để cho tự nhiên trở thành đối tượng nghiên cứu duy nhất" *(Bàn về nghệ thuật thơ ca)*. Tự nhiên không phải chỉ có thiên nhiên, mà là thế giới khách quan nói chung. Trên ý nghĩa này mà nói, mĩ học cổ điển chủ nghĩa mang yếu tố duy vật. Nhưng đối với chủ nghĩa cổ điển, không phải cái gì của tự nhiên cũng được phản ánh. Tự nhiên phải được lí trí gạn lọc, sắp xếp lại. Sự mô phỏng tự nhiên, theo Boalô, thực ra là dừng lại ở bản chất duy lí có tính chất duy tâm mà không đi vào thế giới nội tâm vô cùng phức tạp, "bất hợp lí" của con người cùng nguồn gốc của nó là đời sống hiện thực khách quan muôn màu muôn vẻ bên ngoài.

– Chủ nghĩa Khai sáng thế kỉ XVIII chuẩn bị trí tuệ cho cách mạng tư sản. Quan điểm duy vật đã có những bước tiến rõ rệt trong mĩ học và lí luận văn học. Điđorô nói : "Những gì thường gặp nhất giữa thiên nhiên đều đã từng làm mẫu mực đầu tiên cho nghệ thuật"[2]. Ông kêu gọi các sinh viên hội họa "hãy trở thành những nhà quan sát trên các đường phố, ở các công viên, ở chợ, ở nhà, và các bạn sẽ tự xây dựng cho mình những nhận thức đúng đắn về sự chuyển động có thật trong tất cả các hành động mang sức sống trong bản thân chúng"[3]. Nói chung các nhà lí luận của chủ nghĩa Khai sáng đều chống lại một truyền thống lưu truyền từ thời cổ đại cho rằng nghệ thuật chỉ mô tả cái đẹp. Létxing cho rằng nghệ thuật trong thời đại mới mở rộng ranh giới một cách phi thường. Nó bắt chước toàn bộ thiên nhiên, mà trong đó cái đẹp chỉ là một bộ phận. Do đó, bên cạnh việc ca ngợi cái đẹp, ông còn muốn hướng

---

(1) *Mười tác phẩm về kiến trúc*. Mátxcơva, 1935, tr. 318.

(2), (3) *Điđorô tuyển tập*. Mátxcơva, 1940, T.6, tr. 540, 216.

sự chú ý của các nhà văn vào những hiện tượng tiêu cực của xã hội và dành quyền phê phán cho họ. Ông cho rằng nghệ sĩ "phải dạy cho chúng ta những gì mà chúng ta phải làm và những gì chúng ta không nên làm ; phải giúp chúng ta thấu hiểu bản chất chân chính của điều thiện và điều ác, cái gì lịch sự và cái gì đáng chê bai ; phải nêu rõ cho chúng ta thấy cái đẹp của điều thứ nhất trong tất cả các cơ cấu và các hậu quả của nó..., và ngược lại phải giải thích cái xấu của điều thứ hai"(1).

– Mĩ học duy tâm cổ điển Đức mà người tiêu biểu là Hêghen, bên cạnh lập trường duy tâm tiêu cực, có chứa đựng phép biện chứng tích cực khả thủ. Hêghen định nghĩa "cái đẹp là hiện thân cảm tính của ý niệm tuyệt đối". Không thấy cái đẹp trong hiện thực khách quan, nhưng ở đây, Hêghen đã thấy được sự thống nhất biện chứng giữa hai mặt nội dung và hình thức của cái đẹp. Xuất phát từ nội dung nghệ thuật là ý niệm tuyệt đối, Hêghen xem xét sự phát triển của nghệ thuật theo sự "lấn át" dần của ý niệm tuyệt đối bên trong đối với cái vỏ vật chất cảm tính bên ngoài. Lúc đầu, nghệ thuật theo "hình thái tượng trưng", nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong bị vỏ vật chất cảm tính bên ngoài lấn át, chẳng hạn như nghệ thuật kiến trúc Kim tự tháp Ai Cập. Đến "hình thái cổ điển", nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong đã vươn lên tìm sự hài hòa với vỏ vật chất cảm tính bên ngoài, chẳng hạn nghệ thuật điêu khắc Hi Lạp. Đến "hình thái lãng mạn", nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong đã lấn át hẳn cái vỏ vật chất cụ thể cảm tính bên ngoài, như họa, nhạc, thơ văn, v.v... Tính chất duy tâm của Hêghen ở đây còn bộc lộ thêm ở chỗ các loại hình nghệ thuật được dẫn ra ở trên, thực ra nói chung đều có quan hệ đồng đại, chứ không phải ra đời nối tiếp nhau theo quan hệ lịch đại như lí giải chủ quan của Hêghen. Tuy vậy, quan niệm này của Hêghen vẫn thấm nhuần hạt nhân biện chứng, đó là nghệ thuật không đứng yên mà phát triển, biến động, và động cơ của sự phát triển đó trước hết là từ nội dung.

– Chủ nghĩa dân chủ cách mạng Nga là một hệ tư tưởng phát ngôn cho quyền lợi, ước mơ và khát vọng của quần chúng lao động, chủ yếu là hàng trăm triệu nông dân Nga đang chống lại chế độ nông nô phong kiến. Mĩ học và lí luận văn học dân chủ cách mạng Nga, do đó, đã đề cập nhiều vấn đề rất tiếp cận với lí luận hiện nay. Sécnusepxki cho "cái đẹp chính là cuộc sống" và văn học là "cuốn sách giáo khoa của đời sống" (*Quan hệ thẩm mĩ của nghệ thuật đối với hiện thực*). Tư tưởng văn nghệ vị nhân sinh, tính chiến đấu của văn nghệ được nêu lên khá

(1) *Nghệ thuật kịch Hămbua.* Mátxcơva, 1936, tr. 13.

triệt để. Ghécxen nói : "Ở một dân tộc đã mất quyền tự do xã hội thì văn học là diễn đàn duy nhất mà trên tầm cao của nó dân tộc đó buộc mọi người phải nghe tiếng kêu của lòng phẫn nộ và của lương tâm mình"[1]. Bêlinxki viết : "Tước đoạt của nghệ thuật quyền phục vụ những lợi ích xã hội không có nghĩa là nâng cao mà là hạ thấp nó, bởi vì điều đó có nghĩa là tước bỏ sức mạnh sinh động nhất của nó, tức là tư tưởng, làm cho nó trở thành đối tượng của một khoái cảm phóng dật ăn không ngồi rồi, thành trò chơi của những kẻ lười biếng ăn chơi". Bêlinxki cũng dành cho văn học nghệ thuật quyền phê phán mặt đen tối của xã hội, nhưng là nhằm phấn đấu cho một lí tưởng cao đẹp hơn : "Mọi sự phủ định để có thể trở nên sinh động và thi vị, đều phải được tiến hành nhân danh một lí tưởng" (*Nhìn qua văn học Nga năm 1847*). Nhấn mạnh phẩm chất tính nhân dân, Bêlinxki cho văn học là tấm gương phản ánh "ý thức xã hội" của nhân dân[2], v.v...

2. Lí luận văn học tư sản hơn một thế kỉ qua

Nửa sau thế kỉ XIX, chủ nghĩa tư bản đi dần vào con đường khủng hoảng. Lí luận văn học và mĩ học tư sản đã từ bỏ việc nghiên cứu cuộc sống một cách bản chất, vì tiến trình phát triển khách quan của xã hội không có lợi cho giai cấp thống trị. Từ đó xuất hiện nhiều quan niệm khách quan chủ nghĩa hoặc duy tâm và hình thức chủ nghĩa.

a) Trường phái văn hóa – lịch sử đứng đầu là Ten chủ trương một tinh thần khách quan chủ nghĩa trong mĩ học và lí luận văn học. Ông khẳng định mĩ học "có thiện cảm với tất cả các hình thái nghệ thuật và tất cả mọi trường phái, ngay cả khi chúng đối lập nhau. Nó hành động giống như khoa học thực vật, nghiên cứu cây cam và cây nguyệt quế, cây thông và cây bạch dương với một hứng thú ngang nhau"[3]. Cho nguyên nhân phát triển của văn học là "chủng tộc", "môi trường", "thời điểm", về thực chất, Ten đề cao tác dụng của huyết thống, di truyền, cơ cấu sinh lí đối với sáng tác nhà văn. "Chủng tộc" ở đây được hiểu theo nghĩa nhân chủng học hẹp hòi như là các khuynh hướng "tâm sinh lí bẩm sinh và di truyền" tạo thành những sức mạnh cho "tính khí". Còn "môi trường" bao gồm quê hương, xứ sở, khí hậu, đất đai, phong thổ, tập quán, v.v... có tác dụng "nhiễu loạn" hoặc "ngưng cố" những tính khí đó. Còn "thời điểm" bao gồm thời kì lịch sử và các điều kiện

---

(1) *Ghécxen toàn tập*. Mátxcơva, 1954 – 1956, T. 7, tr. 198.

(2) *Các nhà văn Nga bàn về lao động văn học*. Mátxcơva, 1955, T.1, tr. 5.

(3) *Triết học nghệ thuật*. Mátxcơva, 1938, tr. 9.

sinh hoạt mà nhà văn sống và viết, nhưng được lí giải theo chủ nghĩa duy vật tầm thường, tách rời khỏi những hình thái kinh tế xã hội và tình thế đấu tranh giai cấp.

b) Chủ nghĩa so sánh đứng đầu là Bênphây nêu ra "lí thuyết về sự vay mượn". Ông cho rằng từ Ấn Độ qua Iran và A Rập đã diễn ra sự thâm nhập từ phương Đông sang phương Tây của các sơ đồ cốt truyện, các thể loại riêng biệt, các điển hình văn học. Chịu ảnh hưởng của quan niệm này, Vêxêlốpxki ở Nga cũng cho rằng : "Những tình tiết nằm trong vòng chu chuyển ở các nhà lãng mạn quy thành một số lượng không nhiều ... những điển hình chung. Truyền thuyết về Phaoxt đi vòng quanh châu Âu cũ và châu Âu mới dưới những cái tên khác nhau"(1). Những hiện tượng này không phải là hoàn toàn vô căn cứ, nhưng từ đó lí giải văn học chỉ là "vòng tuần hoàn của các ý niệm và các môtíp nghệ thuật", phủ nhận vai trò quyết định của cuộc sống trong sự hình thành các lí tưởng thẩm mĩ, trong sự phát triển nội dung tư tưởng nghệ thuật, thì là sai lầm.

c) Trường phái tâm lí học cũng bắt nguồn từ Tây Âu và phát triển mạnh mẽ ở Nga. Người tiêu biểu là Pôtépnhia cho rằng sáng tác nghệ thuật chỉ là sự biểu hiện thế giới nội tâm của tác giả, mọi tác phẩm đều có tính chất tự thuật. Trong sáng tác, chỉ có việc tự quan sát mới là nguồn sức mạnh xác thực nhất của thực tại. Pôtépnhia viết : "Tâm hồn duy nhất có thể quan sát và biết được là tâm hồn riêng của chúng ta. Nếu như chúng ta hiểu biết lẫn nhau, thì đó chỉ là vì chúng ta hiểu biết được tâm hồn của mình..., theo nghĩa này, những tác phẩm thơ văn mang tính chất tự thuật ở mức độ cao nhất"(2). Vai trò chủ quan của nhà văn trong sáng tác là điều hiển nhiên, nhưng nếu từ đó cho rằng nhà văn chỉ viết cho mình và vì mình, tước bỏ bản chất và chức năng xã hội của văn học thì hoàn toàn phiến diện.

d) Phân tâm học do bác sĩ người Áo, Phrớt, đề xướng cho rằng động lực chủ yếu của hành động con người là bản năng và xu hướng sinh vật học vô thức - chủ yếu là tính dục : "Tất cả đều bắt nguồn từ sự xung đột giữa cái tôi và tính dục". "Cái tôi" là cái tôi xã hội, nhưng trong mỗi con người còn có "cái nó" chứa đựng một hạt nhân tính dục bị nhấn chìm trong vô thức từ lúc bé. Áp dụng vào văn học nghệ thuật,

---

(1) *Thi pháp lịch sử*. Lêningrát 1940, tr. 51.

(2) Gulaiép. *Lí luận văn học*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1982, tr. 55 (trích lại)

Phrớt cho rằng sáng tác chính là sự thăng hoa những ẩn ức về tính dục, là sự điều hòa giữa "cái tôi" và "cái nó" bằng một hình thức mà xã hội có thể chấp nhận được. Nói cách khác, tác phẩm văn nghệ, chẳng qua là một vật ngụy trang, là sự thể hiện tượng trưng những xung đột vô thức, những mặc cảm về tính dục và sắc dục của nghệ sĩ. Nghiên cứu văn học nghệ thuật, do đó, chỉ có nhiệm vụ phát hiện cho được cái "mặc cảm" tính dục ẩn tàng và chi phối trong tác phẩm. Có thể thấy chủ nghĩa Phrớt tách rời nghệ thuật khỏi cuộc sống, khỏi ý thức, biến nó thành một ma lực mù quáng thấp bé.

đ) Chủ nghĩa trực giác mà đại biểu là Bécxông, cho rằng vì nhu cầu mưu sinh, lí trí và tình cảm thông thường của con người chỉ dừng lại ở phương diện có ích, hữu dụng của thế giới, do đó không có khả năng nhận thức toàn diện thực tại, ở đó còn có "sự xung động của cuộc sống", "sự kéo dài của ý thức". Đặc biệt phương diện thẩm mĩ, ái đẹp của thực tại thì bị lí tính bỏ qua. Chỉ có trực giác phi lí tính mới ghi chứng được toàn diện thực tại, mới cảm nhận được cái đẹp của thế giới. Từ đó, Bécxông đã đồng nhất khả năng trực giác với năng lực thẩm mĩ và khả năng sáng tạo nghệ thuật. Cũng thống nhất với quan niệm của Bécxông, Crôsê chủ trương một thứ nghệ thuật phi đạo đức, phi tư tưởng. Tác phẩm nghệ thuật chẳng qua là kết quả của năng lực trực giác, của trí tưởng tượng không vụ lợi của nghệ sĩ. Và về phía tiếp nhận, thì năng lực nhìn ngắm cái đẹp sẽ chết ở người xem "khi từ một người nhìn ngắm nghệ thuật say đắm, anh ta đã biến thành một người quan sát cuộc sống một cách trầm tư". Crôsê còn cho rằng trực giác đem lại những khả năng nhận thức những đặc điểm cụ thể, độc đáo của đối tượng mô tả, cho nên hình tượng nghệ thuật là có một không hai, không lặp lại, từ đó ông kiên quyết phản đối việc phân chia nghệ thuật theo loại hình, loại thể, trào lưu v.v... Có thể thấy chủ nghĩa trực giác đã đối lập nghệ thuật với mọi hoạt động thực tiễn của con người cùng mọi hình thái ý thức xã hội khác, cung cấp cơ sở lí luận cho các trào lưu văn nghệ phi lí tính hiện đại.

e) Chủ nghĩa cấu trúc với các tác giả tiêu biểu là Bendơ, Caidơ, Xtaigơ, Bactơ, v.v... là một khuynh hướng rất thịnh hành trong lí luận văn học tư sản hiện đại. Họ quan niệm tác phẩm văn học là một hệ thống khép kín, một "hộp đen", không liên quan gì đến đời sống thực tiễn bên ngoài. Hơn thế nữa, tác phẩm nghệ thuật không liên quan gì đến tư tưởng và lí tưởng, đến chủ quan của nhà văn. Vừa thoát li khách thể, vừa thoát li chủ thể, sai lầm ở đây được nhân đôi. Đưa ra các khái niệm "cái biểu đạt" tương đương với hình thức, "cái được biểu đạt" tương

đương với nội dung, chủ nghĩa cấu trúc cho rằng "cái biểu đạt" mới là lĩnh vực nghiên cứu đích thực, còn " cái được biểu đạt" là lĩnh vực tùy hứng, tài tử, bao gồm nhiều chân lí khác nhau, muốn hiểu thế nào cũng được. Vì những lẽ trên, nên dù có một số biện pháp có thể tham khảo, nhưng xét về thực chất, chủ nghĩa cấu trúc chỉ là một biến tướng của chủ nghĩa hình thức.

Nói chung, trên bình diện thế giới quan và nhân sinh quan, cần phải bác bỏ mọi thứ lí thuyết văn học tư sản hiện đại. Tuy vậy, đúng như Lênin đã nói : "Bác bỏ một hệ thống triết học không có nghĩa là vứt bỏ nó, phải phát triển nó tiếp tục, không phải là thay thế nó bằng một cái đối lập phiến diện khác. Phải đưa nó vào một cái gì đó cao hơn"(1). Tất nhiên đối với những lí thuyết hoàn toàn bịa đặt, đối trá thì không thể tiếp tục cái gì được. Nhưng đối với những lí thuyết có dựa vào một thuộc tính nào đó trong thực tế rồi thổi phồng, tuyệt đối hóa, thì phải phân tích cụ thể, quả là không nên "thay thế nó bằng một cái đối lập phiến diện khác". Lênin khẳng định rằng : "Theo quan điểm của chủ nghĩa duy vật thô lỗ, đơn giản, siêu hình, chủ nghĩa duy tâm triết học chỉ là một sự ngu xuẩn. Trái lại, theo quan điểm của chủ nghĩa duy vật biện chứng, thì chủ nghĩa duy tâm triết học là một sự phát triển phiến diện, thái quá (một sự thổi phồng bơm to) của một trong những đặc trưng, của một trong những mặt, của một trong những giới hạn của nhận thức thành một cái tuyệt đối, tách rời khỏi vật chất, khỏi giới tự nhiên, thần thánh hóa"(2). Dĩ nhiên đây là nói chủ nghĩa duy tâm triết học, chứ không phải duy tâm tôn giáo. Nếu đứng vững trên mảnh đất hiện thực, tước bỏ đi sự tuyệt đối hóa, thần thánh hóa, do sự phiến diện, thái quá, thì chủ nghĩa duy vật thường thu lại được chút ít "hạt nhân hợp lí" trong chủ nghĩa duy tâm triết học. Đó cũng là điều cần lưu ý trong quá trình bác bỏ khi gặp phải nhiều luận điểm khả thủ trong lí luận văn học tư sản hiện đại.

3. Sự hình thành và phát triển tư tưởng văn nghệ Mác-Lênin

a) Kế thừa có phê phán di sản mĩ học và lí luận văn nghệ tiến bộ của nhân loại, Mác và Ăngghen đã xác lập một hệ thống tư tưởng văn nghệ mác xít trên lập trường cách mạng và quan điểm khoa học của giai cấp công nhân.

Trước hết, vận dụng chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử, Mác, Ăngghen đã giải thích nguồn gốc ra đời cùng quy luật

---

(1) *Bút kí triết học*. Mátxcơva, 1969, tr. 149.

(2) *Lênin về văn học nghệ thuật*. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 83.

phát triển của cái đẹp mà biểu hiện tập trung của nó là nghệ thuật. Mĩ học duy vật trước kia, mà đỉnh cao là mĩ học của các nhà dân chủ cách mạng Nga, đã đi đến một mệnh đề xuất sắc cho cái đẹp chính là cuộc sống. Nhưng thiếu một quan điểm biện chứng, toàn bộ chủ nghĩa duy vật trước kia chỉ xem cuộc sống, sự vật, hiện thực "dưới hình thức khách thể, hay dưới hình thức trực quan, chứ không xét đến một cách chủ quan về mặt nó là sự hoạt động cụ thể của con người, là *thực tiễn*" *(Luận cương Phobách)* . Thực tiễn đầu tiên và cơ bản của con người là lao động sản xuất. Với hiệu quả khách quan là có thể tạo ra nhu cầu cho bất cứ đối tượng nào, và về mặt chủ quan là một loại hoạt động có ý thức, có tưởng tượng, có ước mơ, có lí tưởng, lao động sản xuất của con người, ở phần cốt lõi của nó, và xét trên bình diện tổng quát, là rất tương đồng với sự sáng tạo nghệ thuật. Mác nói :"Con người cũng nhào nặn vật chất theo quy luật của cái đẹp"(1) . Chính lao động đã chuyển hóa con vật thành con người với tư cách là chủ thể thẩm mĩ. Rồi hứng thú lao động và quá trình hoàn thiện công cụ và sản phẩm là những mầm mống đầu tiên của những quan hệ thẩm mĩ, sẽ đem lại cái đẹp bên cạnh cái có ích. Từ chỗ nảy sinh một cách tự phát như vậy, cái đẹp sẽ dần dần được con người ý thức một cách tự giác, sẽ thúc đẩy và kích thích họ đòi hỏi nhiều hơn về nó, và cứ như thế tích lũy thành nghệ thuật. Mác nói :"Tác phẩm nghệ thuật – và mọi sản phẩm khác cũng thế – đều tạo ra một thứ công chúng sính nghệ thuật"(2). Mặt khác, nhờ sự di truyền, nhờ được thừa hưởng sự tinh luyện của các thế hệ trước, "mà bàn tay của con người mới đạt được một trình độ phát triển rất cao, khiến nó có thể, như một sức mạnh thần kì, sáng tạo ra các bức tranh của Raphaen, các pho tượng của Tôvanxen và các điệu nhạc của Paganini"(3).

Nhưng lao động sản xuất ngay ở dạng sơ khai, cũng đã mang tính chất xã hội, cho nên văn nghệ càng phải được đặt trong cơ cấu xã hội ngày càng phức tạp để xem xét. Áp dụng chủ nghĩa duy vật lịch sử, Mác và Ăngghen cho rằng bản chất và quy luật phát triển của văn nghệ ở chỗ nó là một loại hình thái ý thức xã hội đặc thù nhưng vẫn nằm trong kiến trúc thượng tầng, phản ánh bản chất và quy luật của hạ tầng cơ sở. Nhưng đấy không phải là sự phản ánh máy móc, thụ động, trực tiếp. Chủ nghĩa duy vật lịch sử thừa nhận sự phát triển không đều giữa văn nghệ với những hình thái kinh tế xã hội, khẳng định tính chất

---

(1), (2), (3) *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học và nghệ thuật*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1977, tr. 18, 96, 29.

tương đối độc lập trong sự hình thành và phát triển của nó *(Góp phần phê phán chính trị kinh tế học)*. Bởi vì cũng như nhiều hình thái ý thức xã hội khác, văn nghệ cũng chịu sự tác động qua lại với chính trị, triết học, pháp luật, khoa học, tôn giáo, v.v... và chịu ảnh hưởng những truyền thống của bản thân nó, đồng thời đến lượt mình, nó lại phát huy tính năng động trở lại đối với cơ sở kinh tế xã hội (*Thư gửi Borghiuxơ*).

Lịch sử xã hội loài người từ sau chế độ nô lệ đến nay là lịch sử đấu tranh giai cấp. Là một bộ phận của kiến trúc thượng tầng, văn nghệ, theo Mác và Ăngghen, là vũ khí đấu tranh giai cấp, và nghệ sĩ bao giờ cũng thuộc về một giai cấp nhất định, mặc dù với những biểu hiện phức tạp của nó (*Những cuộc đấu tranh giai cấp ở Pháp 1848 -1850 ; Ngày 18 tháng Sương mù của Lu-i Bônapácto ; Hệ tư tưởng Đức*). Không nên quan niệm tính giai cấp một cách siêu hình, cô lập và tĩnh tại, mà phải thấy chúng liên đới, phát triển và chuyển hóa. Không có tính người chung chung, muôn thuở, nhưng không phải không có sự giống nhau ít nhiều giữa một số giai cấp nào đó trong những bối cảnh lịch sử nhất định (*Tuyên ngôn của Đảng cộng sản ; Chống Đuyrinh*). Nghiên cứu tính giai cấp cũng phải chú ý sự phát triển của nó trong từng giai đoạn của vận động lịch sử của giai cấp đó (*Hệ tư tưởng Đức*). Cũng có tình trạng chuyển hóa về mặt tư tưởng, ý thức của những bộ phận nhất định giữa giai cấp thống trị và bị trị (*Hệ tư tưởng Đức ; Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*).

Vạch rõ tính giai cấp, Mác, Ăngghen càng nêu bật tính khuynh hướng trong văn nghệ (*Thư gửi Mina Caoxki*). Đây không phải là tính giai cấp ở mức độ *tự phát* thông thường, mà là *tính giai cấp tự giác* theo một khuynh hướng chính trị nhất định. Đối với các nhà văn có khuynh hướng cách mạng vô sản đương thời, Mác, Ăngghen sử dụng khái niệm "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa". Liên hệ với nhiều văn kiện khác (*Các Grun : đứng về phương diện con người của Gớt ; Thư gửi Látxan ; Nhiệm vụ báo chí của Đảng*) thì tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa có một yêu cầu rất cao, là "tiêu chuẩn cao nhất về phương diện thẩm mĩ và lịch sử", đòi hỏi "phải tiến hành tranh luận, thuyết minh", bảo vệ các "yêu cầu", "lợi ích" và "nguyên tắc của Đảng". Tất cả những điều đó đã mở đường cho Lênin nêu ra nguyên lí tính đảng trong mĩ học và văn nghệ sau này.

Khẳng định nhân dân là người sáng tạo ra không những của cải vật chất mà cả những giá trị tinh thần, Mác và Ăngghen đã gắn chặt vấn đề tính nhân dân trong văn nghệ với lí luận cách mạng của giai cấp vô

sản. Muốn cho nhân dân thật sự làm chủ văn học nghệ thuật từ hai mặt sáng tác cũng như thưởng thức thì trước hết phải thực hiện sự cải tạo xã hội chủ nghĩa tận gốc đối với toàn bộ chế độ cũ. Chỉ có chủ nghĩa xã hội, và sau đó là chủ nghĩa cộng sản, mới bảo đảm cho mọi người tự do phát triển khả năng chân chính và tốt đẹp của mình, mới tạo ra những tiền đề khiến cho "mỗi người mang một Raphaen trong mình được có khả năng phát triển không bị cản trở" (Mác). Trong điều kiện lịch sử của thế kỉ XIX, dưới ách áp bức đè nén của bọn thống trị bóc lột, Ăngghen chủ trương văn nghệ phải phản ánh cuộc đấu tranh cách mạng của giai cấp công nhân, giai cấp tiên tiến nhất của nhân dân (*Thư gửi Háconex*). Ăngghen cũng khẳng định giai cấp công nhân lúc bấy giờ đã có một trình độ văn hóa có thể sáng tạo và thưởng thức văn nghệ khá cao (*Tình hình giai cấp công nhân Anh*).

Quán triệt chủ nghĩa duy vật lịch sử, Mác và Ăngghen cho rằng tính dân tộc của văn nghệ, đặc điểm của nền văn nghệ một nước so với nước khác, nguyên nhân căn bản là do những điều kiện phát triển lịch sử xã hội quy định (*Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*). Đối với một tác giả, một tác phẩm, một loại nhân vật, các tác gia kinh điển cũng khảo sát theo tinh thần đó (*Thư gửi Pôn Écnextơ*). Bàn về mối quan hệ giữa dân tộc với quốc tế trong văn nghệ, Mác và Ăngghen cũng xuất phát trước hết từ những điều kiện kinh tế xã hội (*Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*).

Trong tư tưởng văn nghệ của Mác, Ăngghen, lí luận về chủ nghĩa hiện thực chiếm một vị trí quan trọng. Kết tinh về mặt này là định nghĩa của Ăngghen : "Ngoài chi tiết chân thực, chủ nghĩa hiện thực còn đòi hỏi một sự tái hiện chân thực những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình"(1). Chỉ có chi tiết chân thực xô bồ thì là chủ nghĩa tự nhiên, phải xây dựng được điển hình mới là chủ nghĩa hiện thực. Ở đây có vấn đề hoàn cảnh, tính cách, cùng mối quan hệ giữa chúng. Hoàn cảnh điển hình là "nội dung lịch sử có ý thức", "trào lưu lịch sử" (*Thư gửi Látxan*) ; "những quan hệ thực tế" (*Thư gửi Mina Caoxki*) ; "hoàn cảnh bao quanh họ" (*Thư gửi Háconex*) ; v.v... Tóm lại theo quan điểm chủ nghĩa duy vật lịch sử thì đó là một tình thế đấu tranh giai cấp cơ bản và một quan hệ xã hội bản chất. Tính cách điển hình phải là sự thống nhất giữa bản chất của một lực lượng xã hội nhất định trong một cá thể sinh động sắc nét. Không nên Sinle-hóa "biến cá nhân thành những người phát ngôn đơn thuần cho thời đại", mà phải Sếcxpia-hóa làm cho "tính cách của các nhân vật phân biệt và đối lập

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 383.

nhau một cách rõ rệt" (*Thư gửi Látxan*). Tính cách và hoàn cảnh có một mối quan hệ hữu cơ : "Động cơ hành động của nhân vật, không phải ở dục vọng cá nhân, mà là ở trào lưu lịch sử lôi cuốn nó đi "(*Thư gửi Látxan*) ; "hoàn cảnh bao quanh thúc đẩy họ hành động" (*Thư gửi Háconex*) ; v.v...

b) Sau khi Mác và Ăngghen qua đời, tư tưởng văn nghệ mác xít đã bị những lãnh tụ Đệ nhị Quốc tế xét lại một cách nghiêm trọng. Trong khi phản kích trở lại, những nhà mác xít ưu tú như Mêring, La Phácgơ, Plêkhanốp, v.v... cũng chưa hoàn thành nhiệm vụ đấu tranh một cách triệt để, và trên một số khía cạnh cụ thể, quan niệm của họ cũng mắc một số sai lầm tương tự. Trong hoàn cảnh đó, Lênin tiếp tục đấu tranh kiên quyết chống mọi diễn biến tiếp tục của chủ nghĩa xét lại và chủ nghĩa cơ hội hữu khuynh cùng các loại triết học và mĩ học duy tâm khác, đã bảo vệ và khôi phục một cách trọn vẹn quan điểm của Mác và Ăngghen. Hơn thế nữa, đứng trước yêu cầu lịch sử của cuộc đấu tranh cách mạng của giai cấp vô sản, bao quát được mọi thành tựu khoa học nhảy vọt vào cuối thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX, Lênin đã phát triển tư tưởng mĩ học và văn nghệ của Mác và Ăngghen. Lênin viết : "Không nên bịa đặt ra cái trò văn hóa vô sản mới nào cả, mà là từ góc độ của thế giới quan mác xít cùng những điều kiện sống và đấu tranh của giai cấp vô sản trong thời đại chuyên chính của nó, để phát huy những mẫu mực và truyền thống ưu tú cùng những thành quả trong nền văn hóa hiện có "[1]. Quán triệt tinh thần đó, Lênin đã giải quyết toàn diện và triệt để các mối quan hệ giữa nền văn nghệ cách mạng với thế giới quan cộng sản, với hiện thực đấu tranh cách mạng của giai cấp công nhân và nhân dân lao động, với di sản ưu tú của dân tộc và nhân loại. Đó cũng là ba phương diện cơ bản cấu thành tư tưởng văn nghệ của Lênin.

Thứ nhất, đặt vấn đề trong mối tương quan với tổ chức đảng, Lênin đã phát triển "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" thành tính đảng cộng sản trong văn học nghệ thuật : "Giai cấp vô sản xã hội chủ nghĩa phải đề ra nguyên tắc văn học có tính đảng, và phải phát triển nguyên tắc đó, thực hiện nguyên tắc đó đến một hình thức thật hết sức trọn vẹn và đầy đủ... Sự nghiệp văn học phải trở thành một bộ phận cấu thành có tổ chức, có kế hoạch, thống nhất của Đảng Xã hội – Dân chủ"[2]. Lênin còn giải quyết vấn đề quan hệ giữa tính đảng với các phạm trù

---

(1) , (2) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 469, 96.

hữu quan về bản chất xã hội của văn nghệ như tính giai cấp, tính nhân dân, tính chân thật, v.v...

Thứ hai, Lênin không dừng lại ở chỗ Mác, Ăngghen "chỉ ưu tiên chú ý" chủ nghĩa duy vật lịch sử, mà còn tiến lên hoàn thiện chủ nghĩa duy vật biện chứng về mặt nhận thức luận mà kết tinh của nó là phản ánh luận. Từ đấy, Lênin đã đặt cơ sở vững chắc cho việc giải quyết mối quan hệ giữa văn nghệ và hiện thực bao gồm các vấn đề phản ánh với nhận thức, phản ánh với sáng tạo, phản ánh với biểu hiện, phản ánh với tác động, v.v....

Thứ ba, nêu ra luận điểm "có hai nền văn hóa dân tộc", Lênin đồng thời đã giải quyết một cách hoàn chỉnh và có hệ thống các mối tương quan biện chứng giữa kế thừa, phê phán và sáng tạo của nền văn hóa vô sản đối với di sản văn nghệ quá khứ. Lênin chỉ rõ không những cần kế thừa di sản ưu tú về giá trị nhận thức và thẩm mĩ, mà cả về giá trị tư tưởng nữa, rằng việc phê phán không phải chỉ xuất phát từ yêu cầu của quá khứ mà còn cần phải đối chiếu với yêu cầu của hiện tại. Và chỉ có thể sáng tạo đúng đắn, khi nào đã dựa vào thế giới quan cộng sản, hiện thực đấu tranh cách mạng và thấm nhuần được di sản ưu tú của dân tộc và nhân loại.

Ngoài những tư tưởng cơ bản nói trên, Lênin còn có nhiều ý kiến quan trọng về đặc trưng của văn nghệ như điển hình, phong cách v.v... Những bài báo và thư từ của Lênin về đại văn hào Nga L. Tônxtôi và về người thầy của nền văn nghệ vô sản thế giới Gorki đã cung cấp những mẫu mực nghiên cứu phê bình mác xít về văn học quá khứ cũng như về việc giáo dục rèn luyện và nêu gương các nhà văn cách mạng hiện đại. Có thể nói, đến Lênin, tư tưởng văn nghệ của giai cấp vô sản đã định hình một cách hoàn chỉnh, mở ra một kỉ nguyên mới cho nền văn học nghệ thuật của nhân loại tiến bộ.

4. Đường lối văn nghệ của Đảng cộng sản Việt Nam

Là một bộ phận hữu cơ gắn bó và có tác động qua lại với các bộ phận khác trong đường lối cách mạng nói chung, đường lối văn nghệ của Đảng cộng sản Việt Nam được biểu đạt trong các văn kiện về văn nghệ chủ yếu từ *Đề cương văn hóa 1943* đến các bức thư của Trung ương Đảng gửi các Đại hội văn nghệ toàn quốc, cũng như ở các phần bàn về văn hóa văn nghệ trong các Báo cáo chính trị và Nghị quyết ở các kì Đại hội Đảng. Mặt khác, đường lối văn nghệ của Đảng ta cũng được triển khai trong những ý kiến về văn nghệ của lãnh tụ vĩ đại Hồ Chí Minh cùng các nhà lãnh đạo kiệt xuất của Đảng. Trong nửa thế kỉ

qua, đường lối văn nghệ của Đảng ta là nhất quán, nhưng có tiến triển và ngày càng hoàn thiện dần. Nghị quyết Đại hội III của Đảng có ghi rõ : "Phát triển nền văn nghệ mới có nội dung xã hội chủ nghĩa và tính chất dân tộc, có tính đảng và tính nhân dân sâu sắc. Nắm vững phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, phấn đấu để có thêm nhiều tác phẩm phản ánh chân thật cuộc sống mới, con người mới, góp phần giáo dục và động viên nhân dân đấu tranh cho cách mạng xã hội chủ nghĩa và cho sự nghiệp thống nhất nước nhà"(1). Có thể nói đây là sự kết tinh cô đúc đường lối văn nghệ của Đảng và tiếp tục được khẳng định cũng như phát huy qua Đại hội IV (1976) và Đại hội V (1982) v.v... Đi vào những quan điểm và kiến giải cụ thể, trong quá trình vận dụng và quán triệt những ý kiến của các tác gia kinh điển để giải quyết những vấn đề cấp thiết trong nền văn nghệ cách mạng nước nhà, đường lối văn nghệ của Đảng cộng sản Việt Nam đã có những đóng góp sáng tạo làm phong phú thêm cho kho tàng lí luận văn nghệ mác xít.

Trước hết, căn cứ theo nguyên lí tính đảng trong mĩ học mác xít, Đảng ta đã bổ sung cụ thể hóa thành những yêu cầu toàn diện về tính đảng của nghệ sĩ và tác phẩm. Đồng chí Trường Chinh viết : "Tính đảng của văn nghệ sĩ ta cần được thể hiện ở mấy điểm sau đây : 1) Văn nghệ sĩ phải thừa nhận rằng văn nghệ phục tùng chính trị, phục vụ đường lối chính sách của Đảng. Văn nghệ sĩ phải trung thành với lí tưởng cộng sản chủ nghĩa và đấu tranh không mệt mỏi cho sự thắng lợi của chủ nghĩa cộng sản ; phải yêu Tổ quốc, yêu chủ nghĩa xã hội và đấu tranh cho sự nghiệp xây dựng một nước Việt Nam hòa bình, thống nhất, độc lập, dân chủ và giàu mạnh. 2) Văn nghệ sĩ, bằng hoạt động văn nghệ và hoạt động xã hội của mình, cần luôn luôn phấn đấu để tăng cường sự lãnh đạo của Đảng, củng cố lòng tin của quần chúng đối với Đảng ; bảo vệ sự trong sáng của chủ nghĩa Mác-Lênin, nhất là trên lĩnh vực văn học, nghệ thuật, chống ảnh hưởng của chủ nghĩa xét lại, chủ nghĩa giáo điều, chủ nghĩa bè phái và chủ nghĩa dân tộc tư sản. 3) Văn nghệ sĩ bao giờ cũng giữ thế tiến công chống những tư tưởng phản động và đồi bại của bọn đế quốc phong kiến, chống tư tưởng tư sản và tiểu tư sản. 4) Văn nghệ sĩ cộng sản cũng như mọi người đảng viên khác phải phục tùng tổ chức của Đảng (người nào chưa phải đảng viên thì phục tùng tổ chức nghề nghiệp của mình do Đảng lãnh đạo), phải hoàn toàn phụ trách trước Đảng, trước nhân dân về toàn bộ công tác của mình"(2) ;

---

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1976, tr. 48.

(2) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 315.

"... Tính đảng của một tác phẩm văn nghệ của ta chính là ở nội dung tư tưởng yêu nước và yêu chủ nghĩa xã hội được thể hiện dưới những hình thức nghệ thuật phong phú, sinh động và trong sáng, phục vụ cho sự nghiệp cách mạng của Đảng và của nhân dân, gây lòng tin tưởng đối với Đảng ta và chế độ ta "[1].

Quán triệt phản ánh luận Mác – Lênin, Đảng ta đã có những đóng góp về lí luận phản ánh con người mới trong quan hệ với cuộc sống mới. "Văn học là nhân học", cho nên những quan niệm toàn diện và đúng đắn về con người mới không những có ý nghĩa về tư tưởng, đạo đức và thực tiễn, mà còn có tác dụng đến việc điển hình hóa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhà văn phải thấm nhuần lí tưởng thẩm mĩ của chủ nghĩa anh hùng cách mạng để mô tả những người lao động với tư thế người anh hùng mới, những "con người có tư tưởng đúng và tình cảm đẹp, có tri thức và năng lực để làm chủ thiên nhiên, làm chủ xã hội và làm chủ bản thân", "những con người phát triển toàn diện, có cuộc sống tập thể và cuộc sống cá nhân hài hòa phong phú" (*Báo cáo chính trị tại Đại hội IV*). Cũng cần phải quan niệm con người mới là sản phẩm của nhiều khâu, nhiều quan hệ trong cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa. Do đó, "hoàn cảnh" phải được triển khai một cách điển hình trên tất cả các mặt. Bởi vì, như đồng chí Lê Duẩn đã nói, "Con người mới... không phải là sản phẩm riêng của một cuộc cách mạng nào, mà là sản phẩm chung của ba cuộc cách mạng"[2].

Luôn luôn giương cao hai ngọn cờ độc lập dân tộc và chủ nghĩa xã hội, kết hợp nhuần nhuyễn đấu tranh dân tộc và đấu tranh giai cấp, Đảng ta đã có những đóng góp quan trọng về nguyên lí tính dân tộc trong văn nghệ. Kết hợp chặt chẽ tính dân tộc với tính đảng trong văn nghệ, Đảng ta đã lí giải tính dân tộc trên lập trường tính đảng cộng sản một cách nhất quán. Đảng ta cũng lí giải sâu sắc tính dân tộc trong mối gắn bó chặt chẽ giữa hình thức với nội dung. Không kể việc thay thế khái niệm "hình thức dân tộc" thành "tính chất dân tộc" để tránh sự ngộ nhận và cũng để nhấn mạnh thêm vấn đề dân tộc về phương diện nội dung tại Đại hội III (1960), mà ngay sau Cách mạng tháng Tám, Hồ Chủ tịch cũng đã chủ trương : "Trau dồi cho văn hóa Việt Nam thật sự có tinh thần Việt Nam". Đảng ta quan niệm tính dân tộc về mặt nội dung không những xuyên thấm trong đề tài, chủ đề, v.v... mà quan trọng hơn là phải thể hiện ngay trong tâm hồn và tính cách

---

(1), (2) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 299, 127

nhân vật. Đồng chí Trường Chinh nói : "Con người mới Việt Nam đang xây dựng chủ nghĩa xã hội... tất nhiên có nhiều nét giống con người mới ở các nước xã hội chủ nghĩa anh em, nhưng nhất định có những nét độc đáo. Đó là tâm hồn và tính cách Việt Nam"(1). Đảng ta quan niệm tính dân tộc không những tăng cường chức năng giáo dục và nhận thức cho văn nghệ mà còn nhằm phát huy hơn nữa chức năng thẩm mĩ đặc thù của nó. "Văn học nghệ thuật là dân tộc", bởi vì về một phương diện nào đó, thì nghệ thuật là để phản ánh và biểu hiện cái đẹp, mà Tổ quốc và dân tộc là đẹp nhất. Đồng chí Phạm Văn Đồng nói : "Đối với dân tộc Việt Nam ta, và chắc chắn đối với bất cứ dân tộc nào cũng vậy, Tổ quốc bao giờ cũng là nhân tố kích thích sâu sắc nhất, đẹp đẽ nhất"(2). Đảng ta quan niệm tính dân tộc không phải chỉ biểu hiện trong tác phẩm hay trong toàn bộ trào lưu văn học mà điều tiên quyết là phải xuyên thấm ngay trong tâm hồn nghệ sĩ. Đồng chí Tố Hữu nói : "Danh hiệu nghệ sĩ gắn rất chặt với danh hiệu dân tộc"(3). Tóm lại tính dân tộc xuyên thấm từ nội dung đến hình thức, từ bản chất xã hội đến yếu tố cụ thể của tác phẩm, từ khách thể đến chủ thể thẩm mĩ, đồng thời cũng gắn bó chặt chẽ với các chức năng của văn nghệ. Như thế tính dân tộc được soi sáng trên tất cả các bình diện bởi lập trường và quan điểm tính đảng cộng sản, và đã trở thành một phạm trù mĩ học và lí luận văn nghệ cơ bản bên cạnh tính giai cấp, tính nhân dân, tính chân thật, v.v...

Kế thừa có phê phán di sản mĩ học và lí luận văn học của dân tộc và nhân loại, tư tưởng văn nghệ của các tác gia kinh điển của chủ nghĩa Mác – Lênin và đường lối văn nghệ của Đảng ta không những chỉ đạo cho toàn bộ hoạt động văn nghệ, mà còn soi sáng cho việc học tập và giảng dạy văn học nói chung, bộ môn Lí luận văn học nói riêng trong nhà trường.

III - VIỆC GIẢNG DẠY VÀ HỌC TẬP LÍ LUẬN VĂN HỌC Ở ĐẠI HỌC SƯ PHẠM

1. Mục đích yêu cầu môn học

Bộ môn Lí luận văn học ở Đại học Sư phạm có nhiệm vụ bồi dưỡng cho sinh viên khoa Ngữ văn quan điểm văn nghệ Mác–Lênin và đường

(1), (2) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 292, 426.

(3) *Về công tác văn nghệ*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, tr. 158.

lối văn nghệ của Đảng cộng sản Việt Nam, cung cấp cho họ những kiến thức kết tinh qua một hệ thống khái niệm cơ bản mang ý nghĩa khái quát về văn học. Nó đặt cơ sở bước đầu cho sinh viên trong việc học tập các bộ môn Lịch sử văn học và Phương pháp giảng dạy văn học, góp phần tạo tiềm lực cho họ sau khi ra trường có thể giảng dạy tốt môn Văn học ở trường phổ thông trung học, đồng thời tiếp tục tự học để nâng cao trình độ văn học nói chung. Muốn thế cần cung cấp cho sinh viên hiểu được khái quát bản chất và chức năng xã hội – thẩm mĩ cùng quy luật phát triển của văn học nói chung, tác phẩm cũng như một số phương pháp sáng tác chính yếu, nhất là chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trên cơ sở đó, sinh viên có thể bước đầu vận dụng được phương pháp nghiên cứu những hiện tượng văn học, nhất là việc phân tích tác phẩm cụ thể.

Việc học tập lí luận văn học là từ Trung học đến Trên đại học. Khóa trình ở bậc Đại học, do đó, trước hết, ngay ở năm thứ nhất cũng không thể quá giản đơn, quá khái quát. "Một tổng số vô hạn những khái niệm chung, những quy luật, v.v... mới đem lại cái cụ thể trong tính toàn thể của nó" (Lênin). Do đó, trong khóa trình cơ sở, phải có hầu hết những vấn đề cơ bản, có như thế mới tạo ra một hệ thống công cụ, những khái niệm đủ đặt cơ sở cho việc học tập các bộ môn văn học khác. Ngược lại, dù là khóa trình chuyên đề ở năm cuối cũng không thể quá nhiều và sâu, sẽ dẫm chân lên các chuyên đề Sau đại học và cho nghiên cứu sinh. Ngay mỗi chương mục trong khóa trình cơ sở, thật ra đều có thể viết thành chuyên đề, thậm chí còn nhiều khía cạnh có thể viết thành luận án. Do đó, sự sâu sắc trong kiến thức ở đấy, cũng chỉ dừng lại ở mức độ cần thiết mà thôi. "Đứng về mặt khoa học mà nói thì tất cả định nghĩa chỉ có giá trị rất nhỏ... Tuy vậy, đối với sự vận dụng thường ngày thì những định nghĩa như trên lại rất tiện lợi và thường khi không có nó không được... miễn là người ta đừng quên những thiếu sót mà những định nghĩa đó không sao tránh khỏi" (Ăngghen). Giảng dạy Lí luận văn học ở Đại học, mà then chốt là việc cung cấp những khái niệm cơ bản về văn học, chẳng qua chỉ là "một việc không có không được", "rất tiện lợi", nhưng "chỉ có giá trị rất nhỏ" đó. Còn như việc vận dụng nó một cách hiệu quả còn phải qua sự phối hợp của các bộ môn văn học khác mà uốn nắn, điều chỉnh, "tái nhận thức" trở lại. Rồi trên cơ sở đó, muốn thật sự đi sâu vào những khái niệm, phạm trù của Lí

luận văn học, còn phải chờ đợi ở nhiều chuyên đề, thậm chí ở những cấp học cao hơn.

2. Cơ cấu nội dung

Dựa vào phương diện cấu trúc - sinh thành của văn học làm đối tượng như đã nói ở trước, khóa trình cơ sở của Lí luận văn học có thể chia thành ba phần chính. Phần một, có thể gọi là *Nguyên lí tổng quát*, trình bày sơ lược nhưng hầu hết các vấn đề từ văn nghệ đến văn học, từ bản chất đến tiến trình, từ chức năng xã hội đến đặc trưng thẩm mĩ, từ nhà văn đến bạn đọc, từ sáng tác đến tiếp nhận, v.v... Phần hai và Phần ba được dành trọn vẹn để bàn kĩ về hai lĩnh vực có tính chất trung tâm và then chốt của hoạt động và tiến trình văn học : *Tác phẩm văn học* và *Phương pháp sáng tác*. Do sự phân công rạch ròi như vậy, cho nên có những vấn đề chung như *Tính quy luật của tiến trình văn học* sẽ không trở lại phần cuối ; ngược lại, có những vấn đề có tính chất loại biệt của từng phương pháp sáng tác cụ thể như vấn đề "điển hình", "tính đảng cộng sản" chỉ nên dự báo, chưa nên giảng kĩ ở phần *Nguyên lí tổng quát*.

Các loại và thể văn học vốn trước đây được dành thành một phần riêng, nay cho nhập luôn vào phần *Tác phẩm văn học* để cho sinh viên có được sự cảm nhận rõ ràng và liền mạch về các dạng tồn tại đích thực của tác phẩm, nhưng cũng chính vì thế mà nó không hề bị "nuốt chửng", ngược lại, nó càng được trình bày tỉ mỉ hơn. Điều này cũng hoàn toàn phù hợp với yêu cầu hướng nghiệp, bởi vì sau này sinh viên ra trường, không phải chỉ giảng dạy một dạng tác phẩm, cho dù là phổ biến và hiện đại nhất, mà là hầu hết các dạng tác phẩm rất khác nhau.

Lí luận văn học, nhất là trong nhà trường, không có mục đích tự thân, mà có thể và cần phải tìm lẽ sống trong sự phục vụ cho việc học tập và nghiên cứu các bộ môn văn học khác. Dĩ nhiên, xét riêng từng quá trình học tập và bồi dưỡng lí luận văn học, quan hệ ở đây là hai chiều : để cho sự phục vụ của lí luận văn học có hiệu quả hơn, nó cũng cần được các bộ môn văn học khác hỗ trợ. Kết hợp với yêu cầu, tính chất và kết cấu của chương trình các bộ môn Văn ở Đại học Sư phạm, việc chia quá trình giảng dạy và học tập Lí luận văn học ra hai phần ở năm đầu và năm cuối là đúng đắn và cần thiết. Vì phải đặt nền móng cho việc học tập các bộ môn văn học khác, Lí luận văn học phải được

giảng dạy tương đối hoàn chỉnh ở năm thứ nhất *(Nguyên lí tổng quát và Tác phẩm văn học)*. Phần *Phương pháp sáng tác*, vì chưa thật cấp bách, lại vừa tương đối khó hơn, phải giảng ở năm thứ tư, sau khi sinh viên đã học hầu hết các bộ môn văn học khác. Nhưng đến đây không phải chỉ là việc hoàn thành nốt chương trình, mà nó còn mang ý nghĩa tổng kết nâng cao không những riêng đối với bộ môn Lí luận văn học, mà phần nào đối với toàn bộ chương trình văn học. Bởi vì *Phương pháp sáng tác* kết tinh được nhiều vấn đề cơ bản trong lí luận văn học, lại liên quan đến toàn bộ lịch sử văn học trong và ngoài nước.

Sau khi kết thúc toàn bộ chương trình cơ sở, ở năm thứ tư còn có thêm một chuyên đề bắt buộc : *Phương pháp nghiên cứu văn học*. Chuyên đề này không chỉ nhằm phục vụ cho việc nghiên cứu khoa học trước mắt của sinh viên (niên luận, khóa luận, luận văn), mà nó vốn dĩ là yêu cầu nội tại của bản thân bộ môn. Lí luận văn học không phải chỉ bồi dưỡng quan điểm và kiến thức, mà còn phải trực tiếp rèn luyện phương pháp nghiên cứu cho sinh viên. Dĩ nhiên, quan điểm và kiến thức vốn cũng đã có giá trị về phương pháp. Nhưng, sự chuyển hóa ở đây không dễ dàng một chút nào ngay đối với những người đã chính thức làm công tác nghiên cứu. Do đó, không nên để nó buông trôi, tự phát, mà phải biến nó thành một quá trình đầy tự giác, có gợi ý, hướng dẫn. Và một khi đã chuyển hóa được thành phương pháp nghiên cứu thì quan điểm kiến thức mới dần dần được tiêu hóa thực sự. Trên ý nghĩa đó, *Phương pháp nghiên cứu văn học* là bước quá độ tổng quát từ lí thuyết sang thực hành, mang tính chất tổng kết chương trình cơ sở ở một góc độ khác, và do đó cũng có thể xem như Phần bốn của chương trình cơ sở chung.

Ngoài ra, còn có một chuyên đề (tự nguyện và tự chọn) ở năm thứ hai hoặc năm thứ ba, tùy theo điều kiện ở từng nơi từng lúc, nhưng phải nằm trong quy định cho tương đối nhất quán với phương hướng chung trong cả nước, phải gắn chặt với tính chất của bộ môn Lí luận văn học, tránh dẫm chân lên các bộ môn văn học khác, nhất là Văn học Việt Nam. Cụ thể là chuyên đề được chọn trong hai hướng sau. Một là đi sâu vào một vấn đề trong chương trình cơ sở : tính giai cấp, tính nhân dân, tính dân tộc, thơ ca, tiểu thuyết, v.v... Hai là mở rộng ra các bộ môn tiếp cận : Văn học với các loại hình nghệ thuật khác, Phê bình

văn học, Xã hội học văn học, Tâm lí học văn học, Thi pháp học, v.v... Ngay trong từng trường, cũng phải chú ý thay đổi dần các chuyên đề để đón nhận được thường xuyên những công trình nghiên cứu mới của giáo viên.

3. Phương pháp dạy và học Lí luận văn học

Việc dạy và học Lí luận văn học chủ yếu là phải kết hợp giữa lí thuyết và thực hành. Giảng lí thuyết, nhất là ở năm đầu, tuy phải tương đối hoàn chỉnh về khái niệm cơ bản, nhưng trong nội dung cụ thể lại phải thật gọn, rõ, thoáng, chưa thể và chưa thật cần thiết sa vào những khía cạnh phức tạp chỉ có thể giải quyết trong khuôn khổ của chuyên đề. Tăng cường thực hành, nhưng hình thức phải đa dạng, linh hoạt, phong phú. Thực hành trong chương trình cơ sở, tự nó chưa phải hoàn toàn là cứu cánh, mà chủ yếu là một phương thức để hiểu rõ hơn những vấn đề và những khái niệm cơ bản.

Chương II. NGUỒN GỐC, BẢN CHẤT VÀ QUY LUẬT PHÁT TRIỂN CỦA VĂN NGHỆ

Văn nghệ là tiếng nói của tình cảm, là hình thức nhuần nhị của tư tưởng, có tác dụng sâu rộng và lâu bền trong đời sống con người. Vì vậy, muốn làm chủ được văn nghệ, phát huy vai trò lớn lao của nó trong đời sống của nhân dân thì trước hết phải tìm hiểu nguồn gốc, bản chất và các quy luật phát triển cơ bản của nó trong đời sống xã hội dưới ánh sáng của chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử.

I - NGUỒN GỐC VÀ BẢN CHẤT CỦA VĂN NGHỆ

1. Các quan niệm duy tâm, siêu hình và thô sơ về nguồn gốc và bản chất của văn nghệ

Nói đến nguồn gốc của văn nghệ là nói đến điều kiện lịch sử khách quan nào, nhu cầu xã hội tất yếu nào đã làm cho văn nghệ phát sinh, tồn tại và phát triển. Tuy nhiên, trước khi xuất hiện chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử Mác - Lênin thì các vấn đề đó thường không tránh khỏi bị cắt nghĩa một cách duy tâm, siêu hình hoặc thô sơ, giản đơn.

Chẳng hạn trước câu hỏi do đâu mà có nhu cầu sáng tác văn nghệ, cái gì thúc đẩy con người sáng tạo ra bài ca, điệu múa, bức họa đầu tiên và duy trì phát triển nó cho đến ngày nay, các học giả duy tâm thường đi tìm câu trả lời ở bên ngoài đời sống xã hội, hoặc ở trong bản năng bẩm sinh của con người.

Quả vậy, người Hi Lạp cổ xưa cho rằng nghệ thuật bắt nguồn từ hoạt động của các nữ thần trên núi Ôlempơ, nàng thơ nhập vào người nào, có thể mang lại cảm hứng và tài năng sáng tạo cho người đó. Người Trung Quốc xưa cũng cho rằng âm nhạc ở trần gian có nguồn gốc trên thiên đình. Con trai Hạ Vũ, một vị tổ của người Trung Hoa,

là Khải, một lần lên trời làm khách đã đánh cắp nhạc tiên "Cửu biện", "Cửu ca" về làm ra nhạc "Cửu thiều" ở Trung Hoa[1]. Theo thần thoại Ấn Độ thì thần Brakhma dạy cho nhà thông thái cổ đại là Baranti-muni biết cách làm thơ và soạn nhạc. Trong những cách hiểu hoang đường thi vị hóa ấy chứa đựng ít nhiều ý vị thần bí. Nhà triết học Hi Lạp cổ đại là Platông đã cho tài năng nghệ thuật là do thần trợ. Ngày nay cũng có những học giả tư sản cho rằng nghệ thuật bắt nguồn từ tình cảm tôn giáo của con người. Tình cảm sùng bái trước các lực lượng siêu nhiên làm nảy sinh các nghi thức ma thuật, tế lễ, từ đó nảy sinh ra các bài ca điệu múa, tranh, tượng... Thực ra tôn giáo có sau ma thuật – những nghi thức nhằm tác động một cách hư ảo vào tự nhiên dựa trên niềm tin ngây thơ về sự xuất hiện các hiện tượng này tiếp sau hiện tượng khác. Chẳng hạn múa nhảy trước khi đi săn để mong đánh được thú, đánh trống, gõ chiêng làm sấm để gọi mưa. Tôn giáo lại là ý thức thần linh hóa thế giới, tin vào các đấng chí tôn định đoạt số phận con người, thể hiện ý thức về sự phụ thuộc của con người vào các lực lượng tự nhiên mà họ chưa hiểu, như tin vào "thần mưa", "thần sấm"... Như vậy tôn giáo mặc dầu có ảnh hưởng tới sự phát triển của nghệ thuật, nhưng không phải là nguyên nhân làm nảy sinh các hoạt động múa nhảy. Mặt khác, tình cảm tôn giáo vốn tiêu cực không thể là nguyên nhân của nghệ thuật nguyên thủy vốn mang cảm hứng chiếm lĩnh chinh phục tự nhiên.

Nhiều nhà lí luận cắt nghĩa nguồn gốc văn nghệ từ các nhu cầu bản năng khác nhau của con người. Cổ xưa nhất là lí thuyết bản năng bắt chước của các nhà triết học cổ đại. Dêmôcrit cho rằng con người bắt chước chim hót mà làm ra tiếng hát, bắt chước ong xây tổ mà làm nhà. Arixtốt bổ sung thêm rằng bắt chước đem lại nhận thức và niềm vui. Lí thuyết này mặc dầu có chỉ ra nguồn gốc khách quan của nghệ thuật, song đã giản đơn hóa đi rất nhiều, xem nhẹ tính tích cực sáng tạo của nghệ thuật. Có ảnh hưởng rộng rãi hơn cả là thuyết nguồn gốc vui chơi của văn nghệ. Bắt đầu là Căng, Sinle, sau được Spenxơ, Buser ủng hộ. Lí thuyết này chỉ xem văn nghệ là một dạng của trò chơi, giúp con người tự do thể hiện bản thân mình ; nhằm tiêu phí tinh lực thừa và để thoát khỏi cảm giác bị đè nén bởi lao động nặng nhọc. Mặc dầu có đề cập tới yếu tố "vui chơi", một yếu tố khá đặc trưng và quan trọng đối với văn nghệ, nhưng lí thuyết này tạo nên sự đối lập giữa văn nghệ với lao động và hoạt động thực tiễn của con người. Và cũng do đó, nó

(1) Xem : Quách Phác giải thuyết. *Sơn Hải kinh – Đại hoang Tây Kinh* (tiếng Hán).

không cắt nghĩa được tại sao sự vui chơi của người nguyên thủy lại trở thành nghệ thuật.

Ngoài các lí thuyết trên, còn có thể kể đến các lí thuyết cắt nghĩa nguồn gốc văn nghệ bằng bản năng tính dục như phân tâm học của Phrớt, hoặc bằng bản năng vô thức tự phát như Scôpenhao.

Tất cả các quan niệm nêu trên đều không lí giải được nguồn gốc đích thực của văn nghệ. Bởi vì văn nghệ là một hiện tượng tinh thần tổng hợp, phong phú, nhưng các lí thuyết nói trên thường chỉ đề cập tới các khía cạnh riêng lẻ, văn nghệ là một hiện tượng xã hội, nhưng các lí thuyết trên chỉ đề cập tới các khía cạnh bản năng tự nhiên. Phương pháp chủ quan phiến diện của các lí thuyết trên làm cho chúng không thoát khỏi tính chất duy tâm, siêu hình.

2. Nguồn gốc của văn nghệ

Nguồn gốc văn nghệ là cái cội nguồn đã nuôi dưỡng, làm phát sinh và mang lại sức sống cho văn nghệ. Văn nghệ phát sinh trong lòng đời sống xã hội, lại là sản phẩm của nó, vậy phải tìm nguồn gốc của nó ở trong đời sống xã hội.

Mặt khác, nguồn gốc của một sự vật không bao giờ chỉ là cái nguyên nhân ban đầu, bên ngoài của nó. Chủ nghĩa duy vật biện chứng dạy rằng, một sự vật không thể ra đời nếu như nó không có "sự tự vận động"[1] ở bên trong. Do đó tìm nguồn gốc văn nghệ là xác định khởi điểm những mâu thuẫn đối lập nội tại làm cho nó tự phát triển trên cơ sở xã hội.

Việc nghiên cứu nguồn gốc của văn nghệ gặp rất nhiều khó khăn vì khởi điểm của văn nghệ đã lùi sâu vào dĩ vãng. Ngày nay chúng ta chỉ có thể lí giải vấn đề bằng các cứ liệu của dân tộc học, khảo cổ học kết hợp với sự phân tích biện chứng mác xít.

Các tài liệu khảo cổ mới nhất ở châu Phi cho biết, cách đây 2 triệu 60 vạn năm, con người đã xuất hiện với công cụ bằng đá trong tay để săn bắn và xẻ thịt thú rừng. Tuy nhiên các hiện tượng nghệ thuật nguyên thủy được phát hiện trong hang động lại có niên đại cách đây khoảng từ 4 vạn đến 1 vạn 2 nghìn năm TCN, kể từ thời đại Orinhắc đến thời đại Mađơlen, vào hậu kì của thời đại đồ đá cũ. Tuy nhiên những hiện tượng nghệ thuật đích thực thì chỉ tìm thấy vào thời đồ đá giữa (từ 18 nghìn đến 8 nghìn năm TCN) đến thời đại đồ sắt (1 nghìn năm TCN).

---

(1) Lênin. *Bút kí triết học*, Toàn tập. Mátxcơva, T. 29, tr. 317.

Xem thế đủ thấy nghệ thuật xuất hiện rất muộn, hàng triệu năm sau khi có sự xuất hiện của con người, và sự hình thành nghệ thuật cũng trải qua một thời kì rất dài. Điều đó cũng cho thấy nghệ thuật phát sinh không phải do bản năng bẩm sinh mà là do một nguyên nhân nào khác. Thời điểm nói trên rất có ý nghĩa. Đó là lúc lao động của con người đạt đến mức khéo léo trong thời đại đồ đá, và cũng là lúc xã hội người bắt đầu hình thành. Đó là thời đại mà Ăngghen đánh giá rất cao ý nghĩa của nó đối với sự phát triển loài người : "Bất luận thế nào, đó vẫn sẽ là thời đại cực kì thú vị đối với các thế hệ tương lai, bởi vì nó tạo nên cơ sở cho toàn bộ sự phát triển cao sau này, bởi vì nó là khởi đầu tách con người ra khỏi vương quốc con vật, và nội dung của nó là khắc phục những khó khăn mà con người giàu tưởng tượng sau này sẽ không bao giờ còn gặp phải nữa"(1).

Chủ nghĩa Mác đã khẳng định lao động là nhân tố quan trọng nhất của đời sống con người. Mác nói : "Lao động là điều kiện tồn tại của con người, không phụ thuộc vào bất cứ hình thái xã hội nào, là tính tất yếu tự nhiên vĩnh viễn của con người. Nếu không có lao động thì sẽ không có sự trao đổi chất giữa con người và tự nhiên, tức là không có được bản thân sự sống của con người"(2). Với tư cách là hoạt động sáng tạo để thực hiện "trao đổi chất" giữa người và tự nhiên, vừa làm biến đổi tự nhiên lẫn biến đổi bản thân con người, lao động đã sáng tạo ra con người, xã hội người, sáng tạo ra các hình thức giao tế giữa người và người, và sáng tạo ra văn nghệ và hoạt động văn nghệ.

Nói lao động sáng tạo ra nghệ thuật trước hết là nói lao động sáng tạo ra chủ thể thẩm mĩ, tức là con người có khả năng sáng tạo và thưởng thức các hiện tượng thẩm mĩ, bởi vì thẩm mĩ là một đặc trưng cơ bản của nghệ thuật.

Lao động đã sáng tạo ra bàn tay người kì diệu, đôi bàn tay không chỉ có khả năng lao động sáng tạo, mà còn có khả năng làm nên những tác phẩm nghệ thuật tuyệt vời. Ăngghen nói : "Bàn tay không chỉ là khí quan dùng để lao động, mà còn là sản phẩm của lao động nữa. Chỉ nhờ có lao động, nhờ thích ứng được với những động tác ngày càng mới, nhờ sự di truyền của sự phát triển đặc biệt đã đạt được bằng cách đó của các cơ, của các gân, và sau những khoảng thời gian dài hơn, cả của

(1) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 20, tr. 118 (tiếng Nga).

(2) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 23, tr. 151, (tiếng Nga).

xương nữa, và cuối cùng, nhờ luôn luôn áp dụng lại sự tinh luyện thừa hưởng được đó vào những động tác mới, ngày càng phức tạp hơn, mà bàn tay con người mới đạt được trình độ phát triển rất cao, khiến nó có thể, như một sức mạnh thần kì, sáng tạo ra các bức tranh của Raphaen, các pho tượng của Tôvanxen và các diệu nhạc của Paganini"(1). Ăngghen đã cho thấy rõ là bàn tay nghệ sĩ thoát thai từ bàn tay lao động. Và sự khéo léo là một cơ sở không thể thiếu được của sáng tạo nghệ thuật. Không phải ngẫu nhiên mà chữ "nghệ thuật" trong ngôn ngữ các nước thoạt đầu đều gắn liền với tài khéo léo trong một nghề lao động. Chẳng hạn chữ "nghệ" trong chữ Trung Quốc, về từ nguyên gắn liền với việc chăm sóc cây cối, chữ "họa" gắn liền với việc phối hợp khéo léo những sợi chỉ màu bằng tơ trong nghề thêu thùa. Các bức tranh nguyên thủy còn giữ lại được trong các hang động ở Dordon, Lascô (Pháp), Altamir (Tây Ban Nha)... cho thấy cuối thời đồ đá cũ, bàn tay người đã khéo léo kì diệu đến mức nào.

Nhưng văn nghệ không thể chỉ được sáng tạo ra bằng tay. Cùng với bàn tay, lao động sáng tạo năng lực cảm giác của con người và thế giới tâm hồn người. Cũng giống như trong cuộc sống hằng ngày, trí óc không tách rời với bàn tay, trong lao động nguyên thủy cũng vậy, sự ra đời của bàn tay nghệ sĩ trong lao động gắn liền với sự ra đời của các giác quan nghệ sĩ và tâm hồn nghệ sĩ. Về mặt này, Mác viết : "Chỉ nhờ một sự phong phú của sinh thể người được mở ra trong thế giới vật chất thì mới phát triển, và phần nào, lần đầu tiên mới nảy sinh ra sự phong phú của con người về mặt cảm tính chủ quan : cái tai biết nghe âm nhạc, con mắt cảm thấy được vẻ đẹp của hình thức – nói gọn lại, là những giác quan có khả năng hưởng thụ theo kiểu người và tự khẳng định mình như là những sức mạnh bản chất của con người. Bởi vì không chỉ là năm giác quan bên ngoài, mà cả các giác quan được gọi là giác quan tinh thần, giác quan thực tiễn (ý chí, tình yêu, v.v...), tóm lại, là giác quan con người, tính người của giác quan đã xuất hiện nhờ sự có mặt của một đối tượng phù hợp, nhờ có một tự nhiên đã được người hóa"(2). Quả vậy, cùng với sự sáng tạo ra một "tự nhiên thứ hai" nhờ bàn tay lao động (cây cỏ do người trồng ; cầm thú do người nuôi ; công cụ lao động, áo quần, nhà cửa do người làm ra) dần dần con người có

(1) Ăngghen. *Phép biện chứng của tự nhiên*. Nxb Sự thật, Hà Nội, tr. 255.

(2) Mác. *Tác phẩm thời kì đầu*. Mátxcơva, 1956, tr. 593, (tiếng Nga).

được năng lực "nhân đôi" thế giới trong tinh thần : biết nhìn ra ý nghĩa người của thế giới tự nhiên, biết hình dung trước bằng tinh thần cái kết quả sẽ đạt được bằng lao động, biết "vật thể hóa" nguyện vọng, ý chí, nhu cầu con người vào thế giới tự nhiên. Năng lực đó làm phát triển óc tưởng tượng của con người, tạo ra khả năng sáng tạo những hình tượng nghệ thuật nguyên thủy. Gorki đã phát hiện ra trong truyện cổ tích ước mơ cải tạo thế giới, sáng tạo công cụ lao động : "Ngay từ thời tối cổ, con người đã ước mơ có thể bay lên không trung như ta có thể thấy qua truyện Phaêtôn, truyện Đêđan và con trai là Icarơ, cũng như truyện tấm thảm biết bay. Họ mơ ước tìm cách di chuyển nhanh hơn trên mặt đất – truyện cổ tích về đôi hài vạn dặm – họ thuần phục giống ngựa, ý muốn di chuyển trên sông nhanh hơn dòng nước đã đưa đến sự phát minh ra chèo và buồm, ý muốn giết kẻ thù hay săn thú từ xa là nguyên do phát sinh ra nỏ, cung, tên. Họ mơ tưởng có thể dệt xong trong một đêm một số vải vóc thật lớn, xây xong trong một đêm một ngôi nhà thật tốt hay thậm chí cả một tòa "lâu đài", tức là một chỗ ở kiên cố có thể chống chọi với kẻ thù, họ sáng tạo ra xa quay sợi, một trong những công cụ cổ xưa nhất, sáng tạo ra khung cửi dệt bằng tay và sáng tạo ra truyện cổ tích về nàng Vaxilixa khôn ngoan tuyệt trần..."(1). Gorki đã chỉ rõ là những năng lực và ước mơ nảy sinh trong lao động đã trở thành nguyên nhân của những hình tượng nghệ thuật cổ xưa. Có thể nói năng lực sáng tạo ra thế giới vật thể trong thực tế lao động sản xuất là nguyên nhân tạo ra năng lực sáng tạo một thế giới tinh thần của người nguyên thủy. Đó là sự mở rộng năng lực cải tạo tự nhiên sang địa hạt tưởng tượng, mà động cơ và mục đích đều gắn liền với lao động. Không một bản năng sinh vật có tính bẩm sinh nào có thể giúp con người đạt tới điều đó ngoài lao động sản xuất, ngoài sự tác động thường xuyên bằng công cụ vào thế giới vật chất bên ngoài.

Sáng tạo ra nghệ thuật cũng đồng thời là sáng tạo ra giá trị thẩm mĩ. Nhưng giá trị thẩm mĩ xuất hiện trên cơ sở các giá trị thực dụng, có ích được phát hiện ra trong lao động. Trong *Bức thư không có địa chỉ*, tranh luận với Buser cho rằng "Vui chơi có trước lao động, còn nghệ thuật có trước sự sản xuất ra vật dụng có ích", Plêkhanốp đã kết luận dứt khoát : "Lao động có trước nghệ thuật, nói chung, con người trước hết xuất phát từ quan điểm có ích để quan sát sự vật và hiện tượng rồi sau mới đứng trên quan điểm thẩm mĩ để nhìn nhận chúng" *(Bức*

(1) *Gorki bàn về văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, T. 2, tr. 252 – 253.

thư thử 3). Chẳng hạn các chuỗi hạt nguyên thủy, thoạt đầu chỉ là các chuỗi răng, móng thú vật, là một kiểu dấu hiệu để phân biệt những người dũng cảm, săn bắn khéo léo, tài ba, có nhiều thành quả. Về sau ý nghĩa thực dụng biến mất, chỉ còn lại là vật trang sức làm đẹp cho con người. Lại chẳng hạn như nhịp, điệu. Nhịp là sự lặp lại đều đặn các đơn vị vận động giống nhau như bước đi, tim đập, hơi thở... Lao động tập thể phát hiện ra ý nghĩa xã hội của nhịp điệu : Lao động nhịp nhàng thì thoải mái và có hiệu quả. Nhịp điệu làm người ta say mê, thích thú. Người phát ra nhịp, nhịp cuốn lôi người, người hòa vào nhịp, như ru trong nhịp, có cảm giác như được nghỉ ngơi, làm việc dai sức. Nhịp thống nhất hành động, động tác của một đám đông thành tập thể có tổ chức. Nhịp điệu kích thích niềm say mê, khêu gợi tưởng tượng, bởi vì trong cấu trúc nhịp có nhịp mạnh là mệnh lệnh hành động, còn nhịp nhẹ gây đợi chờ. Thoạt đầu nhịp được vận dụng như một phương tiện hữu ích để tổ chức lao động tập thể như kéo gỗ, giã gạo, chèo thuyền..., về sau được sử dụng như một hiện tượng thẩm mĩ để thể hiện niềm say mê hứng khởi. Việc văn học dân gian còn lưu lại nhiều điệu hò lao động với nhịp điệu khác nhau (chẳng hạn như hò chèo thuyền, hò giã gạo, hò kéo sợi – riêng hò chèo thuyền đã có nhiều loại như hò mái nhì, hò mái ba, mái nhặt, mái xếp, mái nện, mái khoan...) chứng tỏ các nhịp ấy trước tiên được phát hiện ra trong lao động, kết hợp với lao động, sau mới thành làn điệu nghệ thuật.

Như vậy là lao động chẳng những sáng tạo ra chủ thể thẩm mĩ mà còn trực tiếp sáng tạo ra các hiện tượng thẩm mĩ trong đời sống. Các giá trị thẩm mĩ lúc đầu còn hòa trộn, đồng nhất với giá trị thực dụng, với cái có ích, về sau dần tách ra, thành một giá trị độc lập.

Nhưng giá trị thẩm mĩ không phải là cái "vô ích", xa lạ với mục đích thực tiễn. Nó là cái có ích trên bình diện tinh thần và nhờ ở bình diện tinh thần mà cái có ích một lúc chuyển thành cái có ích dài lâu, cái có ích cho cá thể trở thành cái có ích cho chủng loại, cái có ích thực tế chuyển vào cái có ích tiềm tại, liên tưởng. Không có ý thức thẩm mĩ đó không thể có nghệ thuật.

Không nên hiểu giản đơn vấn đề nghệ thuật bắt nguồn từ lao động theo kiểu lao động sáng tạo chủ thể thẩm mĩ với cảm giác người phát triển và nhu cầu thẩm mĩ, rồi để thỏa mãn nhu cầu ấy người ta làm ra tác phẩm nghệ thuật. Nếu chỉ như vậy thì chủ thể thẩm mĩ và tác phẩm nghệ thuật tự thành một vòng khép kín, tách khỏi thực tiễn xã hội rộng lớn. Như vậy thì ngày xưa chỉ cần sáng tạo ra các vật dụng

và công cụ lao động hài hòa, tỉ lệ với các họa tiết, đường nét hoa văn đẹp mắt, và ngày nay, chỉ cần hình thức thiết kế mĩ thuật công nghiệp "đizai" (désign) là đủ, bất tất phải có các sáng tác nghệ thuật với một nội dung ý thức xã hội rõ rệt.

Thật ra việc lao động sáng tạo ra chủ thể thẩm mĩ, sáng tạo ra các hiện tượng thẩm mĩ trong đời sống xã hội nguyên thủy và việc xuất hiện sáng tác nghệ thuật không phải là một. Bằng kinh nghiệm thông thường ai cũng thấy được phạm vi của quan hệ thẩm mĩ và giá trị thẩm mĩ rộng hơn nhiều so với phạm vi nghệ thuật. Có những hiện tượng thẩm mĩ không phải nghệ thuật, và có những hiện tượng khéo léo, tài nghệ không phải nghệ thuật. Mặt khác, nội dung nghệ thuật cũng không phải chỉ có một mình cái thẩm mĩ. Do đó sự ra đời của nghệ thuật không chỉ bắt nguồn trực tiếp từ lao động, mà nó có nguyên nhân trong nhu cầu tất yếu của xã hội hình thành dưới tác động của lao động.

Quả vậy, các nhà khoa học đã nói đến "hai bước nhảy vọt" trong quá trình chuyển biến từ vượn thành người. Bước thứ nhất là việc chế tạo ra công cụ lao động, kéo dài hàng triệu năm từ thời người vượn phương Nam cho đến đầu hậu kì đồ đá cũ. Bước nhảy vọt thứ hai xảy ra trong suốt hậu kì đồ đá cũ cho đến hết thời nguyên thủy, gắn liền với việc xuất hiện xã hội người, việc tổ chức loài người thành một tập thể xã hội, trong đó yếu tố xã hội đóng vai trò quyết định trong đời sống con người[1]. Ở đây, con người không lao động như một sinh vật biết sử dụng công cụ, mà như một thành viên trong một xã hội nhất định. Mác nói : "Trong sự sản xuất ra cuộc sống của mình một cách xã hội, con người tham gia vào các quan hệ nhất định, tất yếu, không phụ thuộc vào ý chí của họ – các quan hệ sản xuất, các quan hệ này phù hợp với một trình độ phát triển nhất định của các lực lượng sản xuất vật chất. Tổng thể tất cả các quan hệ sản xuất này tạo thành cấu trúc kinh tế của xã hội, thành cơ sở thực tại có các hình thái ý thức xã hội nhất định phù hợp với nó. Phương thức sản xuất ra đời sống vật chất quy định các quá trình đời sống xã hội, chính trị và tinh thần nói chung"[2]. Thời đại hậu kì đồ đá cũ là thời đại hình thành đầu tiên xã hội con người, quan hệ xã hội của con người và do đó cũng là thời đại xuất hiện nghệ thuật. Vậy nghệ thuật ra đời do nhu cầu tất yếu nào, cái gì làm cho năng lực hoạt động thẩm mĩ của con người do lao động sáng tạo nên biến thành năng lực sáng tạo nghệ thuật, cái gì làm cho tư duy thực dụng biến thành tư duy nghệ thuật ? Đó là nhu cầu thống nhất các thành viên xã hội vào một thể thống nhất, nhu cầu gìn giữ cho

(1) Xêmênốp. *Nhân loại đã ra đời như thế nào*. Mátxcơva, 1966.

(2) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T.2, tr. 6, 7 (tiếng Nga).

mình và cho hậu thế hoạt động sống xã hội của con người vừa mới nảy sinh, nhu cầu tự điều chỉnh đời sống xã hội.

Thật vậy, xã hội công xã thị tộc nguyên thủy thời hậu kì đồ đá cũ do kĩ thuật chế tác công cụ tinh vi, do con người phát minh ra lửa và bắt đầu định cư, chăn nuôi, trồng trọt... đã hình thành sự phân công lao động, con người cảm thấy phụ thuộc vào nhau trong tồn tại hàng ngày và trong sản xuất. Bấy giờ, chẳng những là công cụ lao động, tài nghệ chế tác hay khả năng săn bắn, chăn nuôi được coi là cái có ích cho xã hội, mà ngay lòng say mê lao động, tình yêu thiên nhiên được chinh phục, tinh thần hi sinh cho công xã, lòng vị tha... cũng đều được ý thức như là một cái có ích cho xã hội. Làm sao có thể gìn giữ và truyền đạt cho mỗi người và cho hậu thế toàn bộ kinh nghiệm phong phú mà xã hội vừa mới đạt được ? Làm sao để mỗi người có thể nhìn thế giới theo con mắt của tập thể, hòa vào nhịp sống chung của xã hội ?

Phương tiện để đạt mục đích đó là nghệ thuật múa, ca, nhảy, nghi lễ trong hình thức nguyên hợp. Không phải ngẫu nhiên mà quy luật đồng hóa, truyền cảm là yêu cầu cơ bản nhất của nghệ thuật nói chung, lại thể hiện nổi bật trong nghệ thuật nguyên thủy. Các điệu múa, nhảy, bài ca theo các đề tài săn bắn, chiến tranh, canh tác..., đều mang tính chất tập thể. Quanh đống lửa trại, cả người nhảy lẫn người xem như đều bị đốt chung bởi một ngọn lửa, đều hòa chung một nhịp trong các động tác dậm chân, lắc mình, cùng chung một trạng thái tâm lí trong tiếng hát, tiếng thét... Các điệu nhảy bài ca ấy làm sống lại nhiệt tình, niềm vui, lòng khao khát trong các cuộc đi săn, và bằng cách đó họ truyền đạt tận mỗi người cái tình cảm chung đang thống nhất họ lại. Quy luật đồng hóa và truyền cảm là điều kiện không thể thiếu để truyền đạt những giá trị tinh thần trong quá trình sản sinh ra đời sống xã hội. Đó không chỉ là hoạt động thẩm mĩ mà còn là hoạt động tổ chức xã hội và giáo dục con người.

Dĩ nhiên để cho nghệ thuật ra đời còn đòi hỏi sự phát hiện ra hình tượng, sự phát minh các phương tiện biểu hiện, tạo hình bền vững... Nhưng điều then chốt là nhu cầu truyền lại những cái có ích trong đời sống tinh thần và trong quan hệ giữa người và người đang nảy sinh trên một cơ sở vật chất nhất định.

Như vậy, nghệ thuật, mặc dầu bề ngoài có vẻ như "vô ích", "vô can" với việc sản xuất vật chất trực tiếp, nhưng thật ra là đáp ứng một nhu cầu khách quan tất yếu. Thiếu nó con người khó mà sống chung và tiến hành sản xuất xã hội một cách hiệu quả. Từ sự ra đời của nghệ thuật như đã nói trên có thể thấy rằng, theo quan điểm của chủ nghĩa Mác, văn nghệ không phải giản đơn là một hoạt động trực quan hay tự biểu hiện cá nhân mà là một hoạt động tinh thần thực tiễn của con người.

Trong *Bản thảo kinh tế học triết học 1844* Mác gọi pháp luật, khoa học, văn nghệ... đều là "những dạng sản xuất tinh thần"(1) khác nhau với ý nghĩa là chúng sản xuất ra ý thức xã hội, sản xuất ra cá nhân xã hội, quan hệ xã hội. Trong *Bản thảo kinh tế học những năm 1857 - 1858,* nhà sáng lập chủ nghĩa Mác lại phân biệt tư duy lí thuyết như khoa học với nghệ thuật như là một hoạt động tinh thần thực tiễn, tác động vào tư tưởng, tình cảm con người. Trong *Lời nói đầu* tác phẩm *Phê phán chính trị - kinh tế học 1859,* Mác lại nói rõ hơn : "Vật phẩm nghệ thuật cũng là một cái gì tương tự như mọi sản phẩm khác, nó sáng tạo ra một công chúng hiểu được nghệ thuật và có khả năng thưởng thức vẻ đẹp. Vì thế sản xuất chẳng những sản xuất ra đối tượng cho chủ thể, mà còn sản xuất ra chủ thể cho đối tượng"(2). Như vậy văn nghệ là một hoạt động nhằm sản xuất ra năng lực hiểu biết nghệ thuật và hiểu biết lẫn nhau qua nghệ thuật, biết chiếm lĩnh đời sống theo các quy tắc của vẻ đẹp, sản xuất ra năng lực ý thức.

Thấm nhuần quan điểm mác xít, đồng chí Phạm Văn Đồng nhấn mạnh : "Văn học, nghệ thuật là một mặt hoạt động của con người nhằm hiểu biết, khám phá và sáng tạo thực tại xã hội, chủ yếu là con người, đời sống và cuộc chiến đấu của con người"(3). Đó là ý kiến cơ bản soi sáng bản chất của sáng tạo văn nghệ.

II - VĂN NGHỆ LÀ MỘT HÌNH THÁI Ý THỨC XÃ HỘI THUỘC KIẾN TRÚC THƯỢNG TẦNG

1. Văn nghệ và đời sống vật chất xã hội

Các học thuyết cổ xưa ở phương Đông cho rằng cái quyết định cho sự thịnh suy của văn nghệ là "đạo", "đức", "khí", "lễ". Lưu Hiệp nói văn chương đổi thay theo đạo của mỗi triều đại. Các học thuyết phương Tây thế kỉ XVIII - XIX lại cho yếu tố quyết định văn nghệ là "hoàn cảnh", "môi trường", "chủng tộc"... Các học thuyết đó không phân biệt được yếu tố xã hội và tự nhiên, vật chất và ý thức, cái quyết định và cái phát sinh, do đó không tìm ra nguyên nhân đích thực chi phối sự tồn tại và phát triển của văn nghệ. Phân biệt tồn tại xã hội và ý thức xã hội, xác định tồn tại xã hội là toàn bộ đời sống vật chất của con người, tách quan hệ sản xuất trong tồn tại xã hội ra như là một cơ sở hạ tầng,

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm thời kì đầu.* Sđd, tr. 589 (tiếng Nga).

(2) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm,* T.12, tr. 718 (tiếng Nga).

(3) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ.* Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr. 398.

trên đó dựng lên một kiến trúc xã hội gồm pháp quyền, chính trị, nhà nước và các hình thái ý thức xã hội phù hợp với nó, chủ nghĩa Mác đã cung cấp một lí luận khoa học để lí giải nguyên nhân khách quan của sự phát triển văn nghệ cũng như vai trò của nó trong đời sống.

Theo lí thuyết đó, cơ sở hạ tầng – Mác thường gọi bằng các tên khác như "cơ sở kinh tế", "cơ cấu kinh tế", "sản xuất kinh tế" – là cái nền tảng, là cái có tính thứ nhất, tính quyết định những cái còn lại thuộc kiến trúc thượng tầng. Và mặt khác, văn học nghệ thuật cũng như các hình thái ý thức xã hội khác, đều phụ thuộc vào cơ sở đó, được lí giải trên cơ sở đó.

Trước hết, xét về nội dung, thì các nội dung tri thức, quan điểm, cảm hứng của văn nghệ đều do cơ sở kinh tế và trình độ sản xuất quy định. Chẳng hạn thời nguyên thủy, do sản xuất thấp kém, tổ chức xã hội trùng với tổ chức sản xuất, nội dung cơ bản của thần thoại, tranh tượng hang động là cuộc đấu tranh chinh phục thiên nhiên. Đó là mười hai kì công của Hêraclét trong thần thoại Hi Lạp, Nữ Oa vá trời, Vũ trị thủy, Hậu Nghệ bắn mặt trời, chim Tinh Vệ lấp biển trong thần thoại Trung Quốc, Lạc Long Quân trừ Ngư Tinh, Hồ Tinh, Mộc Tinh trong thần thoại Việt Nam.

Xã hội phong kiến trên cơ sở chế độ tư hữu ruộng đất của địa chủ, lãnh chúa, vương hầu, hoàng đế làm nảy sinh mâu thuẫn gay gắt giữa nông nô và địa chủ, giữa các dòng họ trị vì, giữa tộc người đi xâm lược và tộc người bị xâm lược. Cơ sở xã hội đó đã quy định tư tưởng tôn quân, chọn chủ mà thờ, dẫn đến cuộc đấu tranh giành ngôi chính thống như *Sử kí* của Tư Mã Thiên hay *Tam quốc chí diễn nghĩa, Đông Chu liệt quốc* đã miêu tả, hoặc đấu tranh chống sự thôn tính của ngoại tộc, chống lễ giáo phong kiến như nhiều truyền thuyết, truyện cười, ca dao đã đề cập.

Sự ra đời của quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, sự phát triển của thành thị, công nghiệp, nghề buôn... làm nảy sinh nhu cầu giải phóng cá tính, chống lại quân quyền, thần quyền. Quá trình tích lũy tư bản chủ nghĩa mang lại cho văn học những mẫu người keo kiệt mới, những kẻ cho vay nặng lãi, những nạn nhân của sức mạnh đồng tiền như trong *Tấn trò đời* của Bandắc, *Đỏ và đen* của Xtăngđan...

Chủ nghĩa tư bản công nghiệp làm phát triển giai cấp công nhân với tư tưởng xã hội chủ nghĩa. Cuộc đấu tranh để tự giải phóng của giai cấp vô sản mang lại cho văn học chủ đề mới là đoàn kết giai cấp, đoàn kết dân tộc bị áp bức, sự phục sinh của những người nô lệ, sự tất yếu phải thay thế xã hội tư sản bằng chủ nghĩa cộng sản, chẳng hạn như ở tiểu thuyết *Người mẹ* của Gorki, *Truyện và kí* của Nguyễn Ái Quốc...

Cơ sở kinh tế là điều kiện cho sự ra đời, sự phát triển của hình thức văn nghệ. Chẳng hạn thần thoại cổ chỉ ra đời trên cơ sở nghề nông phát sinh, khi con người biết được quan hệ nhân quả của các hiện tượng tự nhiên như mặt trăng, mặt trời, gió, mưa, lụt, bão... đối với canh tác chăn nuôi, nhưng không hiểu chúng, quy cho chúng một sức mạnh siêu nhiên của thần. Sự tan rã của công xã nguyên thủy, vai trò lớn lao của lãnh tụ trong chiến tranh bộ lạc đã làm xuất hiện loại anh hùng ca – một "thời đại anh hùng" trong văn học. Khuynh hướng khẳng định nguồn gốc siêu nhiên của các lãnh tụ đã làm cho họ có bộ mặt nửa người, nửa thần (Asin, Prômêtê, Thánh Giống, An Dương Vương). Sự phát triển của thành thị, thị dân và nghề in làm cho hình thức tiểu thuyết khác hẳn truyện kể dân gian.

Như vậy, cơ sở kinh tế xã hội là yếu tố năng động phát triển, quy định sự tồn tại và phát triển của văn nghệ về cả nội dung lẫn hình thức. Trong mọi trường hợp, cơ sở kinh tế đề xuất nhu cầu và khả năng cho văn nghệ, đến lượt mình, văn nghệ phát huy khả năng, đáp ứng nhu cầu, do đó mà nó cũng đổi thay và phát triển.

Dĩ nhiên sáng tạo văn nghệ đòi hỏi phải có người tài. Nhưng sự nảy nở, mức độ phát triển tài năng lại phụ thuộc vào đặc điểm của cơ sở kinh tế. Chẳng hạn cắt nghĩa hiện tượng văn nghệ Phục hưng ở châu Âu, so sánh sáng tác của Raphaen, Lêôna đơ Vanhxi, Tixian, Mác và Ăngghen đã viết trong *Hệ tư tưởng Đức* rằng tác phẩm của Raphaen "đã phụ thuộc vào sự nảy nở lúc đó của La Mã, sản sinh dưới ảnh hưởng của Phơlôrăngxia, sáng tác của Lêôna đơ Vanhxi lại phụ thuộc vào hoàn cảnh của Phơlôrăngxia, sau đó tác phẩm của Tixian phụ thuộc vào sự phát triển của Vênêdi, mang một tính cách hoàn toàn khác. Raphaen, như bất cứ nghệ sĩ nào khác, đã từng bị quy định bởi các tiến bộ kĩ thuật mà nghệ thuật trước đó đã đạt được, bởi tổ chức của xã hội và bởi sự phân công lao động trong địa phương mình, và cuối cùng là bởi sự phân công lao động của tất cả các nước mà địa phương ấy có quan hệ. Một cá nhân có thể đạt được sự phát triển tài năng như Raphaen hay không, điều đó phụ thuộc hoàn toàn vào nhu cầu, mà nhu cầu lại phụ thuộc vào phân công lao động và các điều kiện giáo dục con người do sự phân công ấy đẻ ra"(1).

Tính chất thượng tầng kiến trúc của văn nghệ còn thể hiện nổi bật ở vai trò tác động tích cực trở lại đối với hạ tầng cơ sở. Trong thư gửi Xmít, Ăngghen chỉ ra rằng các tác phẩm tư tưởng và nghệ thuật "kể

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T.3, tr.392 (tiếng Nga).

cả các sai lầm của nó nữa, đều ảnh hưởng trở lại đối với toàn bộ sự phát triển của xã hội, kể cả ảnh hưởng tới sự phát triển kinh tế"[1]. Có thể tìm thấy tác dụng kìm hãm sự phát triển xã hội của các tác phẩm thể hiện tư tưởng thần quyền cũng như tư tưởng phong kiến cổ hủ, phản động. Các tác phẩm đề cao tư tưởng ngu trung ngu hiếu, đề xướng tiết liệt – những thứ mà Lỗ Tấn đã gọi là lễ giáo "ăn thịt người" – đã kìm hãm sự phát triển của cá tính và năng lực sáng tạo trong xã hội Trung Quốc cổ. Tư tưởng mệnh trời, đợi thời đầy rẫy trong thơ văn thời phong kiến đã hạn chế tính tích cực của con người, khiến bao nhiêu trí óc thông thái tìm sự an thân trong cảnh đời ẩn dật. Nhưng tác dụng tiến bộ, cách mạng của văn nghệ đối với cơ sở là rất lớn. Văn nghệ Phục hưng đã làm sống lại tư tưởng nhân đạo, giải phóng cá tính. Tiếng cười trong văn học dân gian đập phá tôn ti trật tự phong kiến, hạ uy thế thần quyền. Chủ nghĩa Khai sáng đổi mới cách tư duy trung cổ. Văn học cách mạng vô sản kêu gọi đấu tranh cho chủ nghĩa xã hội và mở ra viễn cảnh mới cho lịch sử, dự báo tương lai.

Tác động trở lại của văn nghệ thể hiện tính chất độc lập tương đối của nó đối với cơ sở. Quan hệ giữa văn nghệ và cơ sở là một quan hệ gián tiếp. Sự tác động qua lại của chúng khúc xạ qua các khâu trung gian như chính trị, pháp luật, quan hệ người và người, rồi mới trực tiếp ảnh hưởng tới nhau. Trong thư gửi Borghiuxơ, Ăngghen nói : "Sự phát triển của chính trị, pháp quyền, triết học, tôn giáo, văn học, nghệ thuật v.v... đều lấy kinh tế làm cơ sở. Nhưng chúng lại ảnh hưởng lẫn nhau và ảnh hưởng tới cơ sở kinh tế"[2].

Trong thời của mình, Mác và Ăngghen đấu tranh chống cách hiểu dung tục giản đơn về mối quan hệ văn nghệ và hạ tầng cơ sở. Hai ông khẳng định cơ sở kinh tế là nhân tố quy định văn nghệ xét đến cùng, nhưng không phải là nhân tố duy nhất. Đó là vì ngoài cơ sở kinh tế còn có toàn bộ tồn tại xã hội của con người, còn có các cuộc đấu tranh ý thức hệ, đấu tranh chính trị, học thuật. Điều đó cũng có nghĩa là cơ sở kinh tế tự nó không làm nên lịch sử, không sáng tạo ra tác phẩm văn nghệ. Đó là các việc của con người, nhưng con người làm các việc đó trong sự quy định của cơ sở kinh tế. Hồ Chủ tịch đã diễn đạt tư tưởng đó một cách chính xác và dễ hiểu : "... nghệ thuật cũng như mọi hoạt động khác, không thể đứng ngoài, mà phải ở trong kinh tế và chính trị"[3].

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tuyển tập* (2 tập), T.2.

(2) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 29, tr. 284 (tiếng Nga).

(3) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr.20.

2. Ảnh hưởng qua lại giữa văn nghệ và các hình thái ý thức xã hội khác

Các hình thái ý thức xã hội như nghệ thuật, chính trị, triết học, khoa học, đạo đức, tôn giáo khác nhau do nội dung, hình thức, quy luật phát triển và sự đáp ứng các nhu cầu khác nhau của đời sống xã hội. Tuy nhiên các hình thái ý thức lại không tồn tại tách rời nhau, mà ảnh hưởng lẫn nhau, không thể hiểu hết vai trò, vị trí của văn học trong xã hội mà bỏ qua các quan hệ đó.

Trước hết là quan hệ giữa văn nghệ và khoa học. Khoa học là tri thức khách quan về thế giới được hệ thống hóa, là sự phản ánh các quy luật tự nhiên và xã hội dưới dạng các khái niệm phạm trù. Quan hệ văn nghệ và khoa học là quan hệ của hai lĩnh vực tri thức lớn của con người. Có những thời tri thức về thế giới và tri thức về cuộc sống con người chưa phân hóa như trong thần thoại. Lại có những thời tri thức lịch sử và tri thức về "nhân học" chưa tách bạch nhau như thời kì "văn sử bất phân". Trong điều kiện đó có thể thấy rằng cách nhận thức hiện thực bằng nghệ thuật đã đi trước cách nhận thức bằng khoa học. Có ý kiến thậm chí cho rằng mãi đến cuộc cách mạng khoa học kĩ thuật lần thứ nhất vào thế kỉ XVII mới có sự phân hóa rõ rệt tư duy khoa học và tư duy nghệ thuật như là hai cách nhận thức đặc thù. Điều dễ thấy là ngay từ thời xa xưa, các học thuyết toán học của Hi Lạp cổ gắn liền với cảm giác về sự hài hòa của vũ trụ. Trong triết học và sử học, yếu tố khoa học và thẩm mĩ hòa trộn với nhau.

Do đó cái chung và cái riêng của khoa học và nghệ thuật ảnh hưởng nhau, bổ sung cho nhau một cách sâu sắc. Có những lĩnh vực giao nhau như tiểu thuyết lịch sử, truyện khoa học viễn tưởng. Thông thường, tư duy khoa học giúp cho trình độ nhận thức nghệ thuật thêm sâu sắc. Tri thức giải phẫu, luật viễn cận giúp hội họa phương Tây sớm phát triển rực rỡ. Chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX không thể đạt được trình độ khái quát cuộc sống sâu rộng, nếu như không có các thành tựu khoa học tự nhiên, sử học và xã hội học đương thời. Ngược lại, nghệ thuật cũng giúp cho việc phát triển năng lực tưởng tượng, trực giác trong sáng tạo khoa học. Nhà vật lí vĩ đại Anhxtanh đã nói : "Trong tư duy khoa học bao giờ cũng có yếu tố thơ. Khoa học hiện đại và âm nhạc hiện đại đòi hỏi một quá trình tư duy cùng loại. Đôxtôiépxki cho tôi nhiều hơn bất cứ một nhà tư tưởng nào, hơn cả Gauxơ nữa"(1). Do đó sẽ thật sai lầm khi đem đối lập tuyệt đối khoa học và nghệ thuật, và cho rằng nghệ thuật sẽ chết trong kỉ nguyên khoa học kĩ thuật.

---

(1) Iliencốp. *Các mâu thuẫn giả tạo và mâu thuẫn có thực*. Báo *Văn học*, 3-9-1969 (tiếng Nga).

Cũng trên bình diện nhận thức, văn nghệ và triết học có quan hệ khăng khít. Văn nghệ giống triết học ở chỗ muốn nhận thức những vấn đề phổ quát của tồn tại con người, tìm kiếm con đường giải phóng con người, cắt nghĩa về thế giới. *Phaoxt* của Gớt, *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi, thơ Nguyễn Trãi, thơ Nguyễn Du chứa đựng các khái quát sâu sắc về con người và lịch sử. Sau triết học, văn học là hình thái ý thức xã hội giàu triết lí nhất.

Triết học ảnh hưởng rất lớn tới văn học. Chẳng hạn triết học Nho, Phật, Lão đối với văn học phương Đông, triết học duy lí đối với chủ nghĩa cổ điển Pháp, chủ nghĩa thực chứng đối với chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa Mác – Lênin với văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, chủ nghĩa hiện sinh với văn học hiện sinh. Nhìn chung triết học duy vật tiến bộ thường đưa văn học tới khuynh hướng tiến bộ, triết học duy tâm thường dễ đưa văn học thoát li đời sống.

Trong các hình thái ý thức xã hội thì chính trị có vai trò đặc biệt. Chính trị không chỉ là một hình thái ý thức. Nó là một hiện tượng cực kì phức tạp, thâm nhập vào mọi phương diện đời sống trong xã hội hiện đại. Nó bao gồm quan hệ các giai cấp, tổ chức, chính quyền, pháp luật, hệ tư tưởng và các quan điểm, thái độ đối với chế độ xã hội và chính quyền. Chính trị phản ánh lợi ích căn bản của các giai cấp, là "biểu hiện tập trung của kinh tế" (Lênin). Nhưng chính trị có thứ tiến bộ và có thứ phản động, vì vậy quan hệ văn nghệ và chính trị không thuần nhất một chiều. Một mặt, văn nghệ nào cũng chịu sự chi phối của chính trị, "ở trong chính trị" (Hồ Chủ tịch). Mặt khác, quan hệ đó rất đa dạng. Có trường hợp văn nghệ công khai phục vụ chính trị, có trường hợp văn nghệ quay lưng với chính trị, tuyên bố "nghệ thuật vị nghệ thuật", nhưng thực ra cũng bày tỏ một thái độ chính trị nào đó, phục vụ một khuynh hướng chính trị nhất định. Vì vậy, không được nhìn quan hệ chính trị và văn nghệ theo các biểu hiện bề ngoài. Trong mọi trường hợp quan điểm chính trị tiến bộ cho phép người nghệ sĩ đánh giá đúng đắn các hiện tượng đời sống ; ngược lại, tư tưởng chính trị lạc hậu, phản động dẫn đến việc xuyên tạc hiện thực.

Văn nghệ và chính trị khác biệt nhau nhưng không đối lập loại trừ nhau. Hứng thú nghệ thuật gắn với những rung động tâm hồn, niềm say mê chính trị nhằm giải quyết vấn đề thực tiễn. Văn nghệ phản ánh đời sống chính trị, còn chính trị biến lí tưởng xã hội thành hiện thực. Khởi điểm của sáng tác là cảm hứng, khởi điểm của chính trị là lợi ích thực tế của giai cấp, dân tộc. Như vậy, ngoài sự khác biệt về hình thái, văn nghệ và chính trị không đối lập nhau về bản chất xã hội. Văn nghệ bày tỏ quan điểm chính trị theo cách của nó, cũng như chính trị có

cách riêng để tác động tới văn nghệ. Đối lập chính trị với văn nghệ là luận điệu phản động, nhưng đồng nhất văn nghệ với chính trị là thủ tiêu vai trò phục vụ chính trị và phục vụ đời sống của văn nghệ.

Văn nghệ và đạo đức có mối liên hệ bên trong vì cả hai đều quan tâm tới sự ý thức về lương tâm, trách nhiệm, hành vi của con người trong đời sống xã hội, lí tưởng về cái đẹp, cái cao cả không tách rời lí tưởng về cái thiện, về sự hi sinh, vị tha. Văn nghệ xưa nay đều thấm nhuần tinh thần đạo đức và là công cụ đắc lực để giáo dục đạo đức. Tuyên truyền tội ác, vô luân, bạo lực là làm biến chất tác động thẩm mĩ của văn nghệ.

Quan hệ văn nghệ với tôn giáo khá phức tạp. Tôn giáo là sự phản ánh xuyên tạc thế giới khách quan, đem niềm tin vào cái siêu nhiên đối lập với tri thức, lấy sự cúng bái, nguyện cầu thay cho hành động thực tiễn. Như vậy về tính chất, nó khác biệt với văn nghệ. Văn nghệ không đòi hỏi xem tác phẩm của nó là thật, nhưng tôn giáo đòi hỏi xem thế giới tưởng tượng của nó là thật. Nhưng trong thực tế, hàng chục thế kỉ nghệ thuật phát triển trong mối quan hệ mật thiết với tôn giáo. Cả hai đều có đặc điểm chung là biểu hiện tình cảm xã hội và trí tưởng tượng phong phú. Song đó là một quan hệ mâu thuẫn. Ý thức tôn giáo mượn văn nghệ để tuyên truyền, còn nghệ thuật phát triển bằng sự khắc phục tôn giáo. Nghệ thuật Phục hưng phát triển trong sự cắt nghĩa lại các hình tượng tôn giáo. Trong sáng tác của các bậc thầy như Bandắc, L.Tônxtôi, tư tưởng tôn giáo mâu thuẫn gay gắt với tính hiện thực. Nghệ thuật đích thực luôn luôn gắn với tư tưởng vô thần.

Mối quan hệ giữa văn nghệ và các hình thái ý thức xã hội khác cho thấy giữa chúng không hề có một hàng rào ngăn cách và quan hệ qua lại giữa văn nghệ và cơ sở bị gián cách qua nhiều khâu trung gian, thực hiện qua nhiều con đường, nhưng chung quy không tách rời cơ sở kinh tế.

III - CÁC QUY LUẬT TRONG SỰ PHÁT TRIỂN CHUNG CỦA VĂN NGHỆ

1. Quy luật kế thừa và sáng tạo của văn nghệ

Sự tồn tại và phát triển của văn nghệ dựa trên cơ sở kinh tế, xã hội nhưng tự bản thân nó có những quy luật riêng. Đó là sự tiếp tục sử dụng thành quả văn nghệ của thời đại trước ở thời đại sau, là sự ra đời của cái mới từ trong cái cũ, trên cơ sở cái cũ. Chính nhờ vậy mà

qua bao đời văn nghệ vẫn tồn tại như một hình thái ý thức xã hội đặc thù và ngày càng đổi mới.

Hiện tượng kế thừa, sáng tạo vốn có trong đời sống. Trong *Hệ tư tưởng Đức*, Mác và Ăngghen có viết : "Lịch sử chẳng qua chỉ là sự kế tiếp của những thế hệ khác nhau mà mỗi thế hệ đều lợi dụng những vật liệu, tư bản, sức sản xuất do tất cả các thế hệ khác truyền lại, do đó, mỗi thế hệ, một mặt tiếp tục các hoạt động được tiền bối truyền lại trong những hoàn cảnh đã căn bản đổi mới, mặt khác, lại bằng một hoạt động đã căn bản thay đổi, nó làm thay đổi hoàn cảnh cũ"(1).

Sự kế thừa và sáng tạo trong văn nghệ cũng như vậy. Người nghệ sĩ sinh ra đã thấy có sẵn các mẫu mực sáng tác, các quy phạm xây dựng hình thức. Anh ta tiếp tục sáng tác không phải từ bàn tay trắng. Sự kế thừa bao giờ cũng xuất phát từ nhu cầu nội dung. Chẳng hạn do nhu cầu chống ngoại xâm, mà văn học ta có sự kế thừa và phát triển liên tục chủ đề yêu nước từ truyền thuyết Thánh Gióng, An Dương Vương cho đến văn học cách mạng hiện đại. Sự tiếp nối các phương diện nội dung, hình thức, sự lặp đi lặp lại qua các thời đại tạo thành các truyền thống văn nghệ. Chẳng hạn truyền thống yêu nước, nhân đạo, trào phúng, v.v...

Sự kế thừa các yếu tố hình thức như ngôn ngữ, thể loại, các phương tiện tạo hình, biểu hiện làm dễ dàng cho các sáng tác đời sau, đồng thời cũng mở một con đường ngắn nhất để đến với người đọc. Bởi vì đằng sau các hình thức văn nghệ bao giờ cũng hàm chứa một nội dung liên tưởng tình cảm sâu nặng đối với người thưởng thức, vận dụng các hình thức đó, nghệ sĩ có dịp làm rung động những tình cảm tiềm tàng. Chẳng hạn đối với người Việt Nam, câu thơ lục bát mang theo những dư vang của câu ca, điệu hò, các hình ảnh cây đa, bến nước, con đò... gợi những hằng số tình cảm tích tụ tự bao đời. Sự tiếp nối các phương diện hình thức cũng làm nên các truyền thống văn nghệ.

Nhưng đồng thời với kế thừa là sáng tạo, đổi mới, phát triển. Mác viết : "Bất cứ sự phát triển nào, bất kể nội dung nó là gì, cũng đều có thể quan niệm như một chuỗi các mức độ phát triển khác nhau, liên hệ với nhau theo cách là mức độ này là sự phủ định mức độ khác... không có một lĩnh vực nào có thể xảy ra một sự phát triển mà không phủ định các hình thức tồn tại trước đó của nó"(2). Phủ định trong kế

---

(1) Mác và Ăngghen. *Hệ tư tưởng Đức*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, tr. 45, 46.

(2) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T.4, tr. 296, 297 (tiếng Nga).

thừa chính là khâu làm cho phát triển. Mục đích của phủ định biện chứng là tạo ra cái mới chưa từng có, mang một trình độ điêu luyện mới, mở ra một khả năng mới, đề xuất tư tưởng mới... Cái mới có khi chỉ mới manh nha, đang ở giai đoạn trưởng thành, có mặt chưa thể hơn hẳn giá trị cũ. Chẳng hạn thơ Nôm buổi đầu, thơ ca cách mạng buổi đầu... Nhưng bất luận thế nào, sáng tác văn nghệ đích thực, theo như nhà văn Xô viết Lêônốp nhận định, bao giờ cũng là "một phát hiện về nội dung và là một phát minh về hình thức"(1). Sáng tác nghệ thuật của các bậc thầy bao giờ cũng vừa có tính kế thừa vừa có tính sáng tạo như vậy. Có thể hình dung quy luật kế thừa và sáng tạo trong văn nghệ như một cuộc chạy tiếp sức vô tận của các tài năng. Người đến sau nắm lấy ngọn đuốc của người đi trước, thắp sáng bằng hiện thực thời đại mình và vượt lên chinh phục một chặng đường mới, tiến lên đỉnh cao mới. Dĩ nhiên là sự kế thừa đó bao hàm sự phủ định phê phán các yếu tố lạc hậu, phản động. Cái đích của kế thừa – sáng tạo là làm nên những giá trị nghệ thuật không lặp lại, phát triển các khả năng chiếm lĩnh đời sống của văn nghệ. Một đặc điểm khác rất quan trọng của sự kế thừa trong văn nghệ là việc sáng tạo các giá trị mới không dẫn đến loại bỏ cái giá trị nghệ thuật đã được thừa nhận. Thời đại thần thoại và sử thi đã mất đi không trở lại, nhưng thần thoại và sử thi vẫn giữ nguyên sức hấp dẫn với đời sau. Sự xuất hiện của L.Tônxtôi không làm cho Puskin bị lu mờ. Đó là vì các tác phẩm ấy đã có ý nghĩa nhân loại, và mặt khác chúng lại có đời sống lịch sử riêng mà chúng ta sẽ nói ở sau.

Kế thừa và sáng tạo có thể diễn ra một cách tự phát theo thói quen và không cố tình như nhiều sáng tác dân gian. Nhưng kế thừa và sáng tạo cũng diễn ra tự giác khi các nghệ sĩ có quan điểm lựa chọn truyền thống, có ý thức phê phán, đối lập truyền thống và tạo ra khuynh hướng sáng tác mới. Trong lĩnh vực này, thường xảy ra các cuộc đấu tranh tư tưởng mang nội dung xã hội, chính trị và nhận thức sâu xa, và suy đến cùng là do cơ sở kinh tế quy định.

Sự kế thừa và sáng tạo đảm bảo cho văn nghệ một quá trình phát triển tiệm tiến, khi nhanh, khi chậm, nhưng liên tục.

2. Sự phát triển không đồng đều của văn nghệ so với cơ sở kinh tế

Tính chất độc lập tương đối của các lĩnh vực đời sống, trong đó có văn nghệ, tạo nên quy luật phát triển không đồng đều của văn nghệ. Nội dung các quy luật này là các thời kì nở rộ của văn nghệ có khi không đi

(1) Lêônốp. *Văn học và thời gian*. Mátxcơva, 1984, tr. 282 (tiếng Nga).

đối với sự phồn vinh của cơ sở kinh tế, có thời văn nghệ phát triển nhanh, có thời chậm. Các loại hình văn nghệ cũng phát triển không đồng đều nhau trong từng điều kiện lịch sử tương tự.

"Về văn nghệ, – Mác viết, – mọi người đều biết rõ những thời kì nảy nở nhất định của nó tuyệt nhiên không phù hợp với sự phát triển chung của xã hội, và do đó, cũng không phù hợp với sự phát triển của cơ sở vật chất của xã hội, là cái tạo nên bộ xương của tổ chức xã hội đó. Chẳng hạn, người Hi Lạp so với các dân tộc hiện đại"(1). Người Hi Lạp đây là người Hi Lạp cổ đại sống vào khoảng mười thế kỉ trước công nguyên, tác giả của nền văn nghệ rực rỡ, khi xã hội của họ chuyển biến từ xã hội công xã nguyên thủy sang xã hội nô lệ. Dân tộc hiện đại đây là xã hội tư sản đương thời, cái xã hội mà trong đó, như Mác nói, sản xuất tư bản chủ nghĩa thù địch với một số ngành nghệ thuật, ví dụ như thơ ca. Như vậy, có những thời kì trình độ phát triển sản xuất và xã hội còn thấp, nhưng văn nghệ lại phồn vinh, để lại những giá trị bất hủ, mẫu mực cho loài người. Trái lại, có thời kì trình độ phát triển sản xuất và xã hội cao hơn, nhưng văn nghệ không có sự phồn vinh tương ứng.

Sự phồn vinh của văn nghệ gắn liền với sự biểu hiện các phương diện phong phú của bản chất con người. Mà sự biểu hiện bản chất ấy trong văn nghệ không phải là biểu hiện trực tiếp của hình thái kinh tế(2). Bản chất con người thể hiện sâu hơn, phong phú hơn trong con người cụ thể. Vì vậy mà mỗi thời đại "tiến bộ hơn" (bởi vì như Mác nói rất ít khi thời đại biết tự phê bình) lại phát hiện ra ở thời đại trước "kém hơn" các phẩm chất của con người đã mãi mãi đi vào dĩ vãng. Chẳng hạn thời phong kiến trung cổ "tiến bộ" đã phát hiện ra và vô cùng kinh ngạc về sự phong phú và vẻ đẹp của con người trong nghệ thuật Hi Lạp cổ đại qua các pho tượng còn lại trong đống gạch vụn La Mã. Và niềm say mê ấy đã kích thích sự ra đời của văn nghệ Phục hưng. Đồng thời, xã hội tư sản "tiến bộ" buồn bã nhìn lại thời đại Phục hưng đã một đi không trở lại, một thời đại, như Ăngghen nói, đã đẻ ra biết bao người khổng lồ văn hóa và khát khao những vị khổng lồ văn hóa. Đến lượt mình, qua các tài liệu khảo cổ, người hiện đại kinh ngạc trước vẻ đẹp của các tác phẩm nghệ thuật nguyên thủy trong buổi rạng đông của văn minh loài người.

Người đời sau trong điều kiện quan hệ kinh tế khác đã không thể lập lại các đỉnh cao của thời đại trước. Chẳng hạn thời Phục hưng, do

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 12, tr. 736 (tiếng Nga).

(2) Xmilianicốp. *Vấn đề con người trong triết học và mĩ học Mác – Lênin*. Lêningrát, 1974, tr. 125 – 130 (tiếng Nga).

kinh tế chưa phát triển, nghề thủ công phát đạt trong phạm vi phường hội, mỗi công cụ, mỗi người thợ có xu hướng phát triển toàn năng để đáp ứng các nhu cầu đa dạng đã là tiền đề cho nghề thủ công đạt tới mức nghệ thuật, sản sinh các bậc "khổng lồ". Ngược lại, xã hội tư bản có kinh tế phát triển nhưng mọi lao động trở thành làm thuê, mọi sản phẩm trở thành hàng hóa, và điều đó làm phương hại tới một số ngành nghệ thuật. Đúng như Mác nói : "... nhà văn trở thành người làm công sản xuất không phải vì anh ta sản xuất ra tư tưởng, mà là vì anh ta làm giàu cho ông chủ xuất bản tác phẩm của anh ta, tức là anh ta tỏ ra có năng lực sản xuất trong chừng mực anh ta làm giàu cho một nhà tư bản nào đó"(1).

Còn như loài người đạt được một đỉnh cao như chủ nghĩa hiện thực dưới chế độ tư bản thế kỉ XIX, thì đó không phải là "sự phồn vinh tương ứng" của nền kinh tế tư bản, mà là thành quả của sự chống lại nó, thù địch với nó.

Sự phồn vinh của nghệ thuật còn do sự tập trung một mật độ cao các tài năng sáng tạo, nhưng đó không phải là một ngẫu nhiên trong quy luật sinh đẻ, mà là một hiện tượng có quy luật xã hội. Lunasácxki viết : "Nếu như một thời đại có vẻ bất tài, còn thời đại khác có tài hơn thì điều đó hoàn toàn không phụ thuộc vào con số thống kê lượng tài năng được sinh đẻ nhiều hay ít, mà hoàn toàn phụ thuộc vào tính chất văn hóa xã hội của thời đại có đưa các tài năng vào hoạt động hay để họ ngồi không, có trở thành thuận lợi hay thù địch với họ, có gõ đúng vào các phím đàn của mặt phím sinh vật, tức là các tài năng có tính chất hình thức cần thiết để biểu hiện bản chất nội tại của thời đại đó"(2). Đó là lí do cắt nghĩa tại sao thời cổ đại Hi Lạp có nhiều tài nặn tượng, thời Phục hưng có nhiều tài hội họa, còn thế kỉ XVIII – đầu thế kỉ XIX có nhiều tài âm nhạc, văn học...

Đời sống đấu tranh chính trị và cách mạng là một trong những nguyên nhân trực tiếp dẫn tới những sự phồn vinh nghệ thuật bất ngờ với trình độ kinh tế. Chẳng hạn tình hình chính trị đời Chiến quốc ở Trung Hoa đã dấy lên sự phồn vinh của văn học triết luận lúc ấy, bách gia xuất hiện. Phong trào cách mạng dân chủ chống chế độ chuyên chế Nga hoàng đã kích thích sự nở rộ của nền văn học Nga thế kỉ XIX với các tên tuổi như Puskin, Lécmôntôp, Gôgôn, Tuốcghênhep, Sêkhốp, L.Tônxtôi, Đôxtôiépxki, Sécnusepxki... Sự phồn vinh của văn học Đức ở điểm giáp ranh hai thế kỉ XVIII – XIX với các tên tuổi như Létxing,

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 26, tr. 139 (tiếng Nga).

(2) Lunasácxki. *Tập hợp tác phẩm* (8 tập). Mátxcơva, 1963, T. 1, tr. 56.

Gớt, Sinle, Căng, Phiste... lại gắn liền với cuộc đấu tranh dân chủ nhưng theo một cách khác. Mêring giải thích : "Hiện thực thối nát đã ngăn trở tầng lớp thị dân đang lên tiếp cận với con đường đấu tranh xã hội chính trị trực tiếp, và các trí tuệ siêu việt nhất của thời ấy bị buộc phải hạn chế trường hoạt động của họ trong lĩnh vực văn học"(1).

Về một mặt nào đó, sự nở rộ của văn học Việt Nam cuối thế kỉ XVIII – đầu thế kỉ XIX, của giai đoạn văn học 1930 – 1945, cũng có các nguyên nhân tương tự.

Sự phát triển không đồng đều ấy còn thể hiện ở nhịp độ. Nhịp độ phát triển của khoa học được tính toán là, thời trung cổ, khoảng 50 năm có một phát minh khoa học. Ở thế kỉ XVIII, khoảng cách ấy là 10 – 20 năm, thế kỉ XIX là 5 – 10 năm, và ngày nay thì nhanh hơn nhiều. Sự phát triển văn nghệ không có nhịp độ ấy. Thời trung cổ ở phương Tây chậm hơn, từ thế kỉ XVIII mới bắt đầu phát triển nhanh do xã hội có nhiều biến động. Sự phát triển nhanh của văn nghệ thấy rõ ở các nước có chế độ phong kiến kéo dài, bước vào giao lưu với thế giới hiện đại. Chẳng hạn văn học Việt Nam từ đầu thế kỉ XX đến nay đã trải qua hầu hết các hiện tượng văn nghệ nhân loại trong hai thế kỉ trước và hiện đang đứng vào hàng ngũ nền văn nghệ tiên tiến chống đế quốc của thời đại và đang phát triển theo hướng hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tóm lại, quy luật phát triển không đồng đều của văn nghệ cho thấy mối quan hệ tất yếu giữa văn nghệ và cơ sở kinh tế bộc lộ một cách gián tiếp. Không thể đánh đồng giản đơn lịch sử kinh tế và lịch sử văn nghệ, nhưng bao giờ lịch sử văn nghệ cũng có nguyên nhân sâu xa trong lịch sử kinh tế xã hội.

Từ tất cả những điều đã nói ở trên chúng ta có thể nhận rõ cội nguồn vật chất và xã hội lịch sử của văn nghệ, sự phụ thuộc của văn nghệ vào cơ sở kinh tế cũng như vào hình thái ý thức xã hội gần gũi với kinh tế như chính trị. Đồng thời chúng ta cũng thấy rõ tính độc lập tương đối của văn nghệ thể hiện trong tác động tích cực trở lại đối với cơ sở trong sự phát triển có kế thừa cũng như sự phát triển không đồng đều so với cơ sở kinh tế xã hội. Đó là quan điểm mác xít cơ bản nhất đối với văn nghệ.

---

(1) Mêring. *Tập bài báo và phê bình văn học*. Mátxcơva – Lêningrát, 1964, tr. 339 (tiếng Nga).

Chương III. PHẢN ÁNH LUẬN VỚI VĂN NGHỆ

Phản ánh luận là nhận thức luận duy vật biện chứng vốn cũng đã hình thành từ thời Mác. Các nhà triết học trước kia thường tách rời nhận thức luận với bản thể luận, chuyên nghiên cứu những hình thức của tư duy thuần túy, hoàn toàn đối lập với tồn tại khách quan. Vạch rõ mối liên hệ khăng khít và sự thống nhất hữu cơ giữa bản thể luận với nhận thức luận bằng cách cho rằng nhận thức của con người chẳng qua là sự phản ánh của thế giới khách quan, Mác và Ăngghen đã đặt nền móng cơ bản cho phản ánh luận : "Ý thức không bao giờ có thể là cái gì khác hơn là tồn tại được ý thức" (*Hệ tư tưởng Đức*). Nhưng Mác và Ăngghen phải "ưu tiên chú ý về chủ nghĩa duy vật bên trên" - chữ dùng của Lênin dùng để chỉ chủ nghĩa duy vật lịch sử, phân biệt với chủ nghĩa duy vật *"bên dưới"* là chủ nghĩa duy vật về mặt nhận thức luận - chứ chưa kịp hoàn thiện phản ánh luận[1]. Tiếp theo, Lênin trong *Bút kí triết học* và nhất là trong *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán*, đã triệt để phê phán nhận thức luận duy tâm của các triết gia tư sản và của bọn xét lại trong phong trào công nhân Tây Âu và ở Nga như chủ nghĩa duy tâm vật lí, chủ nghĩa Makhơ, chủ nghĩa kinh nghiệm nhất nguyên của Bôgơđanốp, thuyết kinh nghiệm phù hiệu của Iusơkêvích, v.v... Đồng thời Lênin cũng đã tổng kết những thành tựu của khoa học tự nhiên cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, hoàn thành được nhiệm vụ mà Ăngghen đã nói là làm cho chủ nghĩa duy vật luôn luôn có một bộ mặt mới cùng với những phát minh khoa học mới nhất. Lênin đã làm sáng tỏ chưa từng thấy các vấn đề và phạm trù như vật chất và vận động, không gian và thời gian, nguyên nhân và kết quả, tự do và tất yếu v.v... Và trên cơ sở đó, Người đã hoàn thiện phản ánh luận bao gồm các vấn đề nguồn gốc, khả năng, quá trình của nhận thức v.v...

Phản ánh luận, do đó, trước hết là vấn đề triết học, nhưng đồng thời cũng là vấn đề mĩ học. Bởi vì, cũng như trong triết học, duy tâm hay

(1) *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1960, tr. 461.

duy vật, biện chứng hay siêu hình, chính là những vấn đề cơ bản trong mĩ học. Lênin đã từng nói : "Cũng vẫn là một tư tưởng thôi, nhưng ở trường hợp này, thì được thể hiện chủ yếu theo quan điểm mĩ học, còn ở trường hợp kia, thì được thể hiện chủ yếu theo quan điểm nhận thức luận"(1). Và cũng chính vì thế mà phản ánh luận là cơ sở triết học và mĩ học để giải quyết đúng đắn mối quan hệ giữa văn nghệ với hiện thực. Phải nói ngay rằng phản ánh luận Mác – Lênin trong văn học nghệ thuật không chỉ dừng ở khâu phản ánh, mà xuất phát từ khâu phản ánh triển khai thành một hệ thống quan hệ biện chứng hữu cơ hoàn bị : phản ánh với nhận thức, phản ánh với biểu hiện, phản ánh với sáng tạo, phản ánh với tác động (và thông báo), v.v...

I – PHẢN ÁNH VỚI NHẬN THỨC – VẤN ĐỀ TÍNH CHÂN THẬT TRONG VĂN NGHỆ

Mác viết : "Vận động của tư duy chỉ là sự phản ánh của vận động hiện thực được di chuyển vào và được sự cải tạo trong đầu óc của con người"(2). Kế thừa quan niệm đó, Lênin viết : "Kết luận duy nhất của mọi người rút ra trong đời sống thực tiễn, kết luận mà chủ nghĩa duy vật lấy làm cơ sở cho nhận thức luận của mình một cách tự giác là : có những đối tượng, vật, vật thể, tồn tại ở ngoài chúng ta, không lệ thuộc vào chúng ta, và cảm giác của chúng ta đều là hình ảnh của thế giới bên ngoài"(3). Như thế có nghĩa hiện thực là nguồn gốc của nhận thức, của ý thức. Mà văn nghệ là một hình thái ý thức, một hình thức của nhận thức, do đó đời sống là mảnh đất màu mỡ nuôi dưỡng nghệ thuật và đồng thời là cái chìa khóa giải thích được những hiện tượng phức tạp của nghệ thuật. Khẳng định văn học nghệ thuật chỉ là sự biểu hiện tâm lí chủ quan của các lực lượng xã hội, Bôgơdanốp vẫn duy tâm, vì đã giải thích ý thức bằng ý thức. Văn học dĩ nhiên không tách rời với tư tưởng, nhưng chính tư tưởng cũng bắt nguồn từ hiện thực. Lênin quả quyết rằng quan điểm của mọi người bao giờ tất yếu cũng xuất phát từ một môi trường xã hội nhất định, môi trường đó sẽ là vật liệu và đối tượng đời sống tinh thần của cá nhân và được phản ánh vào đời sống tư tưởng tình cảm của họ. Cho nên, xét đến cùng, bất kì nền văn nghệ nào cũng hình thành trên một cơ sở hiện thực nhất định. Bất kì một nghệ sĩ nào cũng thoát thai từ một môi trường sống nào đó. Bất

---

(1) *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán.* Sđd, tr. 484.

(2) *Tư bản.* Pari, 1938, T. 1, tr. 29.

(3) *Lênin về văn học và nghệ thuật.* Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 62.

kì một tác phẩm nào cũng là sự khúc xạ từ những vấn đề trong cuộc sống. Nhà văn chọn lựa và áp dụng phương pháp sáng tác nào đó là do thế giới quan của họ quyết định. Nhưng sự hình thành phương pháp chung của cả một trào lưu văn học, xét đến cùng, cũng là bắt nguồn từ thực tại khách quan. *Tính hiện thực, do đó, là thuộc tính tất yếu của văn nghệ.* Điều này, dĩ nhiên cũng đúng cho cả những trào lưu, những nghệ sĩ, những tác phẩm lạc hậu, hoặc thậm chí phản động. Bởi vì cũng chính như Mác và Ăngghen đã viết : "Ngay cả những ảo ảnh trong đầu óc người ta cũng là những việc đã được toàn thiện toàn mĩ hóa, nhất thiết do quá trình sinh hoạt vật chất của những thứ đó mà ra, quá trình mà người ta có thể thấy được bằng những kinh nghiệm thuần túy, quá trình dựa trên những cơ sở vật chất"(1). Cho nên ngay những nghệ sĩ suy đồi cũng không thể nào xa lánh thực tế một cách tuyệt đối được. Giêxơ và Métxengiơ, hai tác giả của chủ nghĩa suy đồi, có viết : "Bên ngoài chúng ta, ngoài sự phù hợp của các cảm giác và ngoài tiền đề cá nhân của tư duy ra, không còn gì là hiện thực cả" (*Bàn về chủ nghĩa lập thể*). Có thể thấy, hiện thực mà họ muốn xa lánh chẳng qua là hiện thực lao động và đấu tranh lớn lao trong xã hội. Còn quan niệm của họ, lại cũng chính là bắt nguồn từ cuộc sống bế tắc của chính họ và đồng loại.

Phản ánh hiện thực, văn học có khả năng hiểu biết và khám phá được bản chất hoặc những khía cạnh bản chất của hiện thực. Triết học bất khả tri của Căng đem chia thế giới ra "vật cho ta" có thể biết được, và "vật tự nó" không thể biết được. Phê phán Căng, Lênin khẳng định có ranh giới chăng, chỉ là giữa cái ta đã biết và cái ta chưa biết mà thôi. Nếu xét tạm thời và cục bộ thì nhận thức con người là có hạn, không phải một lúc mà biết tất cả. Nhưng nếu xét toàn cục và lâu dài thì nhận thức của con người hoàn toàn có thể khám phá và hiểu biết được thế giới khách quan. Tiếp theo ý kiến của Mác cho rằng tư duy của con người có thể đạt đến "chân lí của đối tượng", Lênin khẳng định : "Bản tính tư duy con người là có thể đem lại, và thực sự đã đem lại cho chúng ta chân lí tuyệt đối" (*Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán*). Là một hình thái ý thức, mặc dù với tất cả tính chất đặc thù của nó, văn nghệ vẫn có khả năng nhận thức – hiểu biết và khám phá đời sống.

Dĩ nhiên, khả năng này có biến thành hiện thực hay không còn phải có điều kiện. Không phải bất cứ trào lưu văn nghệ nào, bất cứ nghệ sĩ và tác phẩm nào cũng có tác dụng nhận thức như vậy. Nhận thức và

---

(1) *Mác và Ăngghen về văn học và nghệ thuật.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 29.

phản ánh tuy có liên quan với nhau, nhưng khác nhau. Nhận thức bắt nguồn từ phản ánh, nhưng không phải sự phản ánh nào cũng có giá trị và tác dụng nhận thức. Bởi vì có phản ánh đúng và phản ánh sai. Lênin viết : "Khi trí tuệ (của con người) tiếp xúc với một vật thể, từ đó rút ra một hình ảnh (= một khái niệm), đó không phải là một hành vi giản đơn, trực tiếp, chết, không phải là phản ánh trong một cái gương, mà là một hành vi phức tạp có hai mặt, khúc khuỷu - một hành vi *bao hàm* khả năng của ảo tưởng bay ra khỏi cuộc sống, và hơn thế nữa nó còn bao hàm khả năng của một sự chuyển biến (không thấy được, người ta không có ý thức về nó) của khái niệm trừu tượng, của ý niệm thành một ảo tưởng (xét đến cùng = Thần)[1]. Nói đến giá trị và tác dụng nhận thức là nói đến việc "đạt đến chân lí của đối tượng", chứ không phải dừng lại ở thuộc tính phản ánh nói chung, nó chính là vấn đề phẩm chất, là chất lượng của sự phản ánh ấy. Cho nên khi nói tính hiện thực là thuộc tính của văn nghệ, điều đó không hề có nghĩa là một sự đánh giá về phẩm chất. Trong mối quan hệ giữa văn nghệ và hiện thực, khái niệm chỉ phẩm chất là *tính chân thật*. Tác phẩm văn nghệ nào cũng có tính hiện thực, nhưng không phải đều có tính chân thật. Chỉ có những tác phẩm phản ánh đúng đắn bản chất hay một vài khía cạnh bản chất của hiện thực - nghĩa là có giá trị và tác dụng nhận thức - thì mới có tính chân thật.

Dĩ nhiên cũng có khi người ta sử dụng khái niệm tính hiện thực với nghĩa là thước đo về mặt phẩm chất. Nhưng nếu cách sử dụng này có thể chấp nhận, thể tất về mặt lịch sử trong một giai đoạn nào đó, song về mặt lôgíc, nhất là đối chiếu với tình trạng có phần mơ hồ của các khái niệm hiện nay, thì việc minh định và phân công trở lại giữa hai khái niệm như trên là hoàn toàn cần thiết và có căn cứ. Nếu sử dụng lẫn lộn giữa hai khái niệm này, thì sẽ vừa thừa vừa thiếu. Vì có những hai khái niệm để hình dung về phẩm chất mà không có khái niệm nào thật rạch ròi để hình dung về mặt thuộc tính. Có thể đối chiếu với những cặp khái niệm sánh đôi như *réalité* và *véridicité* trong tiếng Pháp, *hiện thực tính* và *chân thực tính* trong tiếng Hán, *rêalnôxt* và *pravdivôxt* trong tiếng Nga, v.v...

Trong những nền văn nghệ chân chính, nghĩa là những nền văn nghệ chân thực, thì khả năng nhận thức nói trên ít nhiều vẫn tùy theo loại hình và loại thể, nhất là tùy thuộc vào phương pháp sáng tác. Chỉ có ở chủ nghĩa hiện thực, giá trị và tác dụng nhận thức mới đạt đến cao độ trong lịch sử. Mác đã đánh giá cao những nhà văn hiện thực Anh

(1) *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 396.

như Đickenx, Thácơrây, Brônti v.v... như sau : "Học phái hiện đại xuất sắc những nhà tiểu thuyết Anh vốn đã có được những trang sách thuyết minh và hùng biện cho thế giới biết được nhiều sự thật hơn là tất cả những nhà chính trị chuyên nghiệp, những nhà chính luận và những nhà luân lí học cộng lại"(1). Cũng trên tinh thần như vậy, Ăngghen đã đánh giá Bandắc : "Bandắc mô tả toàn bộ lịch sử của xã hội Pháp, trong đó ngay đến cả những chi tiết về kinh tế... tôi đã học tập được nhiều hơn là trong tất cả các sách của các nhà sử học, các nhà kinh tế học, các nhà thống kê chuyên nghiệp cộng lại"(2). Cũng như Mác và Ăngghen, Lênin đánh giá rất cao khả năng hiểu biết và khám phá trong tác phẩm của những nhà văn hiện thực Nga như Tuốcghênhep, Xantưcốp, Sêđrin, Nhêcraxốp, v.v... và khẳng định "L.Tônxtôi là tấm gương phản chiếu cách mạng Nga". Cũng không phải ngẫu nhiên mà các tác giả, tác phẩm cổ điển của chủ nghĩa hiện thực được mệnh danh là nhà bác học, nhà văn hóa, sách giáo khoa đời sống, đại bách khoa toàn thư, v.v...

Nói giá trị và tác dụng nhận thức là nói trên bình diện hình thái quan niệm, nói việc đạt đến "chân lí của đối tượng", chứ không phải là bản thân đối tượng được chế tác lại. Ranh giới giữa sản xuất vật chất và sản xuất tinh thần ở đây, thiết tưởng là điều hiển nhiên, hơn nữa, là điều sơ đẳng. Cho nên không có gì ngụy biện hơn, khi Ricácđu, một nhà phê bình mới cho rằng "chủ nghĩa hiện thực về nghệ thuật thuộc hoạt động duy tâm" vì "nó làm cho người đọc có cảm giác là tiếp xúc với bản thân những sự vật và những hành động mà cũng đồng thời làm cho họ quên rằng họ đang tiếp xúc với một văn bản" (Tạp chí *Phê bình mới*, số 105/1977).

Dĩ nhiên tác dụng nhận thức không phải là chức năng duy nhất, và nếu xét trong trường kì lịch sử văn nghệ chân chính của loài người thì không phải lúc nào cũng giữ vai trò quan trọng nhất. Nhưng trong thời đại chúng ta, thời đại con người nhìn mọi vật chung quanh và số phận của mình hết sức tỉnh táo, thì khả năng hiểu biết và khám phá này của văn nghệ cần phải đề cao hơn bao giờ hết.

II - PHẢN ÁNH VỚI BIỂU HIỆN - THẾ GIỚI CHỦ QUAN CỦA NHÀ VĂN VỚI SÁNG TÁC

Văn nghệ không phải chỉ phản ánh thế giới khách quan, mà còn biểu hiện - theo nghĩa rộng của từ này - thế giới chủ quan nữa. Mà điều này vốn cũng đã bao hàm trong phản ánh luận Mác - Lênin. Garôđi

(1) , (2) *Mác, Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 307, 334.

cho rằng : "Sáng tác văn nghệ có nhiệm vụ không phải tái hiện thế giới mà là biểu hiện khát vọng của con người"(1). Nhưng nếu không tái hiện thế giới thì dựa vào cơ sở nào để biểu hiện khát vọng ? Khát vọng cái gì ? Từ đâu ? Cho ai ? v.v... Tất cả những điều đó đều phải dựa trên thực tế khách quan. Rõ ràng ở đây, Garôđi đã tách rời biểu hiện với phản ánh. Dĩ nhiên, vấn đề không phải là liều lượng, tỉ lệ giữa hai mặt đó. Trong một tác phẩm cụ thể, thậm chí có thể chỉ biểu hiện khát vọng là chủ yếu, nhưng đằng sau khát vọng đó, vốn ẩn tàng những cơ sở thực tế.

Lấy thực tế làm gốc, phản ánh luận Mác – Lênin thừa nhận văn nghệ không chỉ biểu hiện khát vọng con người, mà còn biểu hiện toàn bộ thế giới chủ quan của con người : thế giới quan, cá tính, lí tưởng, ước mơ, v.v... Xuất phát từ chủ nghĩa duy vật lịch sử quan niệm con người là một sinh vật xã hội, Mác cho rằng con người khác với những sinh vật khác không phải chỉ ở chỗ "nhào nặn vật chất theo quy luật của cái đẹp", mà còn luôn luôn biểu hiện ý thức tự giác trong bất kì hoạt động sáng tạo nào, dĩ nhiên kể cả việc sáng tạo nghệ thuật : "Một nhà kiến trúc tồi nhất ngay từ đầu đã khác với con ong khéo léo nhất là trước khi làm cái tổ bằng sáp, anh ta đã xây dựng nó trước trong đầu óc... Khác với con ong, người lao động không chỉ thay đổi hình thái những vật tự nhiên, mà qua đó còn thực hiện mục đích tự giác của mình, mục đích ấy như là quy luật quyết định phương thức và tính chất hành động của con người và anh ta bắt ý muốn của mình phải phục tùng nó"(2). Xuất phát từ quan điểm duy vật biện chứng, trong *Bút kí triết học*, Lênin cho rằng "nhận thức con người không phải là một đường thẳng", có nghĩa là không phải bản chất sự vật thế nào thì lập tức được phản ánh đúng đắn vào đầu óc con người như chủ nghĩa duy vật máy móc siêu hình quan niệm. Nó là "một đường cong đi gần vô hạn đến một loạt những vòng tròn, đến một vòng xoáy trôn ốc", là "quá trình vĩnh viễn của vận động, của sự nảy sinh mâu thuẫn và sự giải quyết những mâu thuẫn đó", cứ như thế mãi cho cuối cùng đến cái "trôn ốc" của sự nhận thức đúng đắn duy nhất. Còn nhận thức sai thì vô kể, đúng như Lênin đã nói : "Bất cứ đoạn nào, khúc nào, mảnh nào của đường cong ấy cũng có thể chuyển hóa thành một đường thẳng độc lập đầy đủ", nghĩa là sẽ không dẫn đến cái "trôn ốc" chân lí nữa. Nguyên nhân của sự chuyển hóa thành những đường thẳng ấy, nói cách khác

---

(1) *Về một chủ nghĩa hiện thực không bờ bến*. Pari, 1963, tr. 35.

(2) *Mác, Ăngghen về nghệ thuật*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1957, T.1, tr. 261.

là nguyên nhân gây ra vô số những nhận thức sai lầm ấy, theo Lênin, có thể quy vào hai điểm chính. Một là "thấy cây không thấy rừng", hai là "bị lợi ích giai cấp của các giai cấp thống trị cố định lại"(1), nghĩa là hoặc do sự phiến diện chủ quan, hoặc là do bị chi phối bởi quyền lợi giai cấp phản động lạc hậu. Nói khác đi, và cụ thể vào lĩnh vực văn học, thì nếu muốn có sáng tác chân thật, có giá trị nhận thức, nhà văn phải đại diện cho lực lượng xã hội tiên tiến ; chưa đủ, lại càng phải có một phương pháp tư tưởng đúng đắn, toàn diện và biện chứng. Vấn đề lập trường quan điểm và phương pháp tư tưởng ở đây gắn chặt với nhau và cấu thành nội dung nhất quán của thế giới quan. Do đó, sự sai sót về mặt này liền ảnh hưởng đến mặt kia và sẽ gây tác hại ít hoặc nhiều đến sáng tác.

Có hiểu cách nhìn toàn diện của Lênin về vai trò của thế giới quan trong quá trình nhận thức sự vật như vậy, mới lí giải đúng đắn vấn đề mâu thuẫn giữa động cơ và hiệu quả trong sáng tác. Lênin thừa nhận có loại mâu thuẫn này, thể hiện trong thư của Người gửi cho Inétxơ Ácman với ý kiến như sau : "Tôi muốn cho cuốn sách được tốt, muốn không ai *có thể* rút được từ đó những cái làm chị khó chịu (đôi khi chỉ một con sâu là đủ làm rầu nồi canh rồi), *có thể* giải thích chị một cách sai lạc được. Tôi tin rằng ở đây chị đã viết trái với ý muốn của mình"(2). Trong đề cương cuốn sách của mình, bên cạnh nhiều mặt khác, Inétxơ Ácman còn có dụng ý tốt là muốn giáo dục vấn đề tự do yêu đương cho nữ công nhân trước cách mạng. Nhưng theo Lênin, nếu cuốn sách được viết ra, thì vấn đề đó sẽ gây tác hại, giai cấp tư sản sẽ lợi dụng. Sở dĩ như thế là bởi vì, mặc dù có động cơ tốt, nhưng phương pháp tư tưởng của Inétxơ Ácman là chủ quan, chưa hiểu "cái lôgíc khách quan của quan hệ giai cấp về mặt tình yêu". Cụ thể là lúc ấy (1915), quan niệm của giai cấp tư sản – quan niệm thống trị xã hội đương thời – lí giải và tất yếu sẽ làm cho đa số người trong xã hội cũng lí giải theo, rằng "tự do yêu đương" là "thoát khỏi thái độ nghiêm túc trong tình yêu" và "tự do thông dâm", v.v... Do đó, nếu Inétxơ Ácman cũng giương cao khẩu hiệu tự do yêu đương thì tất yếu sẽ phụ họa thêm cho cách hiểu như vậy. Thiếu phương pháp tư tưởng khách quan, cũng có nghĩa là thế giới quan có thiếu sót. Do đó, hiệu quả có thể xấu trong cuốn sách của Inétxơ Ácman không phải là kết quả của một động cơ tốt, mà chính là kết quả của chỗ sai sót trong thế giới quan. Cho nên mâu thuẫn giữa động cơ và hiệu quả là một sự thực. Nhưng sự thực này không hề là

---

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 83.

(2) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 84, 521.

luận cứ cho quan niệm thế giới quan mâu thuẫn với sáng tác, mà hoàn toàn ngược lại, sự thực đó đã từ một góc độ khác chặt chẽ hơn, càng chứng minh thế giới quan quyết định sáng tác. Ngay đối với những nhà văn có thái độ chính trị tốt, nhưng chỉ cần cách nhìn sai sót, là đủ để gây tác hại. Và cũng không cần quan điểm sai lầm hoàn toàn, nhiều khi "chỉ một li đi một dặm". Trường hợp Inétxơ Ácman gần như vậy. Trong mười cách hiểu về tự do yêu đương theo các giai cấp khác nhau mà Lênin thử liệt kê ra, thì Người khẳng định rằng chủ quan Inétxơ Ácman đã hiểu tự do yêu đương không phải theo quan điểm tư sản, mà theo quan điểm vô sản : "Thoát khỏi vật chất (tiền tài) về mặt tình yêu" và "thoát khỏi ràng buộc của cảnh sát, tòa án và pháp luật". Inétxơ Ácman chỉ thiếu quan điểm khách quan như trên đã nói. Cho nên việc tu dưỡng về thế giới quan toàn diện với đầy đủ các mặt lập trường quan điểm và phương pháp tư tưởng là không bao giờ thừa, ngay đối với những nhà văn được rèn luyện và giáo dục lâu dài.

Đến đây đã có thể bàn thêm về tính chân thật trong văn học. Như trên đã thấy, xét theo phản ánh luận Mác – Lênin, nếu tính hiện thực chỉ là nguồn gốc của văn học, thì tính chân thật còn là vấn đề của lập trường, của phương pháp tư tưởng. Tính chân thật không tách rời mà hoàn toàn thống nhất với khuynh hướng tư tưởng tiến bộ. Và với biểu hiện cao độ về tính chân thật trong tính cách, trong hoàn cảnh và ngay cả trong chi tiết, chủ nghĩa hiện thực cũng tỏ ra rất gắn chặt với khuynh hướng tư tưởng tiến bộ. Có người xem chủ nghĩa hiện thực chỉ thuần túy là phương diện nhận thức, tách rời với khuynh hướng tư tưởng thì thật không ổn. Khi Ăngghen nêu ra nhiệm vụ của chủ nghĩa hiện thực đương thời là "miêu tả chân thực những quan hệ thực tế, phá vỡ những ảo tưởng quen có đang thống trị về bản chất những quan hệ đó, làm lung lạc chủ nghĩa lạc quan của thế giới tư sản, gieo rắc hoài nghi về sự không thay đổi của những cơ sở của chế độ hiện hành", thì cũng chính là đã bàn đến vấn đề tính chân thật gắn chặt với khuynh hướng tư tưởng, phản ánh đi đôi với biểu hiện.

Cũng cần lưu ý thêm rằng, khẳng định thế giới quan quyết định sáng tác, thì về mặt lôgíc, buộc phải thừa nhận rằng về căn bản có thể qua tác phẩm của nhà văn để đánh giá thế giới quan của họ. Lênin nói : "Muốn xét đoán những nhà triết học... phải căn cứ vào cách thức họ đã thực tế giải quyết những vấn đề lí luận cơ bản... và phải căn cứ vào những điều mà trước kia và hiện nay họ vẫn giảng dạy cho các học trò và môn đệ của họ"[1]. Trong văn học cũng vậy. Dĩ nhiên không phải vài

(1) *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán.* Sđd, tr. 299.

ba trang viết mà cả một quá trình sáng tác với hàng loạt tác phẩm, thì đó chính là sự biểu hiện trung thành thế giới quan của nhà văn. Nếu có người cho rằng "viết tốt" nhưng vị tất đã không "sống xấu", sáng tác thành công, nhưng vị tất đã không "lừa dối", thì trừ phi muốn nhạo báng chân lí, còn không thì không phải ai khác, mà ngay chính họ đã từ một góc độ khác, tinh vi hơn, phủ nhận thế giới quan quyết định sáng tác rồi. Chân lí là cụ thể thì sai lầm cũng không nên suy luận trừu tượng mà phải tìm cho được biểu hiện cụ thể trong hành động – và riêng tư cách nghệ sĩ của nhà văn thì chủ yếu là phải tìm trong tác phẩm.

Tất nhiên khi nói thế giới quan quyết định sáng tác một cách nghiêm ngặt là nói quyết định tính tư tưởng, quyết định cái đúng cái tốt (hoặc ngược lại) của nó mà thôi. Giá trị toàn diện của một tác phẩm về cả ba mặt "chân", "thiện", "mĩ", ngoài thế giới quan ra, còn phụ thuộc vào nhiều yếu tố chủ quan khác. Đó là vốn sống, trình độ văn hóa, năng khiếu nghệ sĩ, cá tính của nhà văn nữa. Đặc biệt về phương diện cá tính trong sáng tác, Mác đã nhấn mạnh như sau : "Các ông không bắt hoa hồng phải thơm mùi hoa tím, vậy thì tại sao các ông lại bắt tinh thần, một thứ của cải vĩ đại nhất, chỉ được tồn tại trong một dạng thái... Một giọt sương qua ánh nắng mặt trời, phản chiếu ra muôn vàn màu sắc, nhưng cái mặt trời tinh thần, thì dù cho tia sáng của nó có khúc xạ trong bao nhiêu cá tính, trong bao nhiêu vật thể đi nữa, lại chỉ được phép sản sinh ra mỗi một màu sắc quan phương ? ..."[1]. Lênin cũng cho rằng trong sự nghiệp văn học "phải bảo đảm phạm vi hết sức rộng rãi cho sáng kiến cá nhân, sở thích cá nhân, đảm bảo phạm vi hết sức rộng rãi cho tư tưởng và sức tưởng tượng, cho hình thức và nội dung"[2]. Tiếp chuyện với Clara Xétkin, Người cũng nói : "Mỗi một nghệ sĩ và mỗi một người muốn làm nghệ sĩ, đều có quyền dựa vào lí tưởng của mình để tự do sáng tác một cách độc lập tự chủ"[3]. Trao đổi với họa sĩ Maragam, Người nhắc nhở : "Nghệ sĩ không nên bắt chước ai cả. Nghệ sĩ cần độc đáo. Dù cho nghệ sĩ có khoác cho tư tưởng của mình một bộ quần áo gì thì điều cần thiết là bộ quần áo đó phải là của mình chứ không nên ở vai của người khác"[4]. Nhận xét bức tranh cũng của chính Maragam, Lênin nói : "Cố nhiên ở đây có sự giống nhau rất rõ giữa nguyên mẫu với bức tranh, nhưng tôi không nhìn thấy anh trong bức chân dung này"[5].

---

(1) *Mác và Ăngghen bàn về nghệ thuật*. Sđd, T. 24, tr. 454.

(2), (3) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 96, 659.

(4), (5) Tạp chí *Văn học*, số 2/1989, tr. 14 (trích lại).

Tóm lại, văn học không những chỉ phản ánh thế giới khách quan, mà còn biểu hiện toàn bộ thế giới chủ quan của nhà văn. Nếu cho tác phẩm văn học chỉ phản ánh hiện thực khách quan thì đó là duy vật siêu hình. Nhưng nếu cho tác phẩm văn học chỉ thuần túy biểu hiện tinh thần chủ quan thì lại là duy tâm. Theo phản ánh luận Mác – Lênin thì văn học là *hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan*. Và đấy mới là cách nhìn duy vật biện chứng. Khách quan và chủ quan ở đây không hề là dấu cộng, mà là sự chuyển hóa lẫn nhau. Cái chủ quan của nhà văn, xét cho cùng, cũng bắt nguồn từ khách quan. Hơn nữa, một ý đồ sáng tác cụ thể, bằng cách nào đó, cũng được gợi ý từ khách quan. Nhưng mặt khác, phải thấy rằng, cái khách quan tự nó không đi thẳng vào tác phẩm văn học mà trước hết nó phải được chuyển hóa thành cái chủ quan. Tác phẩm văn học, do đó, đối với cái khách quan chỉ có quan hệ gián tiếp, và nó là hình tượng tinh thần trực tiếp. Nói đúng hơn, nó là sự khách thể hóa, "vật chất hóa" cái hình tượng hay hệ thống hình tượng trong tinh thần nhà văn.

Có thể thấy trong văn học nghệ thuật, phản ánh phải đi liền với biểu hiện. Và bất cứ sự biểu hiện nào cũng bằng cách này hay cách khác đều gắn liền với phản ánh.

III – PHẢN ÁNH VÀ SÁNG TẠO – CHÂN LÍ NGHỆ THUẬT THỐNG NHẤT NHƯNG KHÔNG ĐỒNG NHẤT VỚI CHÂN LÍ ĐỜI SỐNG

Văn nghệ không chỉ hiểu biết, khám phá, mà còn sáng tạo nữa. Bởi vì như đã thấy, văn nghệ không chỉ phản ánh thế giới khách quan, mà còn biểu hiện thế giới chủ quan, tất yếu sẽ dẫn đến vấn đề phản ánh đi liền với sáng tạo. Quả vậy, sự phản ánh qua đầu óc con người không bao giờ thụ động, mà luôn luôn bộc lộ tính năng động chủ quan. Nhưng như thế cũng có nghĩa là sự sáng tạo chân chính, không thể nào hoàn toàn tách rời sự phản ánh, mặc dù chúng có những tác dụng và ý nghĩa khác nhau như Vaxiliép đã phân biệt : "Trong sự phản ánh cũng như trong sự sáng tạo, cả hiện thực cũng như con người đều được phản ánh. Trong sự sáng tạo, thường cá nhân được phản ánh trực tiếp và xã hội được phản ánh gián tiếp ; còn trong sự phản ánh, thường hiện thực được phản ánh trực tiếp và chủ thể được phản ánh gián tiếp. Bởi vậy con người khẳng định mình trong thế giới không chỉ thông qua sự sáng tạo, mà còn thông qua sự phản ánh. Thế giới hiện thực khẳng định mình trong cá nhân, cũng không chỉ thông qua phản ánh, mà còn thông qua sáng tạo"(1).

---

(1) *Lí thuyết phản ánh và sự sáng tạo nghệ thuật*. Nxb Tiến bộ, Mátxcơva, 1970, tr. 278.

Garôđi tách rời hai mặt phản ánh và sáng tạo trong nhận thức, và cho rằng văn học nghệ thuật chỉ có sáng tạo, mà lại sáng tạo ra huyền thoại : "Nghệ thuật cũng như lao động là một sự khách quan hóa con người, sản phẩm của nghệ thuật cũng như sản phẩm lao động đều là những mục đích của con người được khách thể hóa, những dự án của con người được thực hiện"(1) ; "Nghệ thuật, bằng cách xây dựng huyền thoại, là một hình thức kiểu mẫu của hành động sáng tạo của con người xây dựng tương lai con người"(2). Rõ ràng ở đây, Garôđi đã loại chức năng nhận thức ra khỏi nghệ thuật. Cho nên đối với loại nghệ thuật có giá trị nhận thức cao như chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX, thì bị mỉa mai đó là "chủ nghĩa hiện thực mô phỏng", "chủ nghĩa hiện thực thị giác". Và dĩ nhiên Garôđi cũng phủ nhận chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, và chủ trương thay vào đó bằng "chủ nghĩa hiện thực phát minh" hoặc "chủ nghĩa hiện thực khái niệm" nhằm sáng tạo huyền thoại : "Chủ nghĩa hiện thực thời đại chúng ta là chủ nghĩa hiện thực nhằm sáng tạo huyền thoại"(3).

Nhưng coi trọng chức năng nhận thức, phản ánh luận Mác – Lênin không hề xem nhẹ mặt sáng tạo của văn học nghệ thuật. Nói sáng tạo trong nghệ thuật là nói sự khách thể hóa bằng nhiều phương tiện "ngôn ngữ" những ước mơ và lí tưởng dưới dạng tưởng tượng của nghệ sĩ. Nhưng Lênin thậm chí khẳng định rằng, đó vốn là thuộc tính của sự phản ánh nói chung : "Trong sự khái quát đơn giản nhất, trong ý niệm chung cơ bản nhất (*cái bàn* nói chung) có một phần nhất định nào đó của tưởng tượng. Ngược lại, thật là vô lí nếu phủ nhận vai trò của tưởng tượng trong khoa học chính xác nhất"(4). Ở một chỗ khác, Người còn quả quyết : "Không nên nghĩ rằng chỉ có nhà thơ mới cần đến mơ tưởng. Đó là sự xét đoán ngu ngốc. Ngay trong toán học là lĩnh vực sẽ tìm ra số vi phân và tích phân cũng cần phải có mơ tưởng, cũng không thể không có mơ tưởng. Mơ tưởng là phẩm chất có giá trị vĩ đại"(5). Nhưng những ước mơ, lí tưởng, tưởng tượng, nói chung là những gì vươn lên trên hiện thực khách quan thể hiện thuộc tính sáng tạo trong tư duy và nhận thức, kể cả sáng tác văn nghệ của con người, thật ra có hai loại. Lênin đề nghị "Xem Pixarép về vai trò có ích của ước mơ coi như là sự thúc đẩy hành động và về sự mơ màng trống rỗng". Và chính trong tác phẩm *Làm gì ?*, Người đã trích dẫn lời bàn trên của Pixarép

---

(1), (2) *Chủ nghĩa Mác thế kỉ XX*. Pari, 1960, tr. 258, 250.

(3) *Về một chủ nghĩa hiện thực vô bờ bến*. Sđd, tr. 250.

(4) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 80.

(5) *Học tập tư tưởng văn nghệ Lênin*. Nxb Văn học, Hà Nội. 1979, tr. 148 (trích lại)

như sau : "Mơ ước của tôi có thể vượt lên trên trước sự tiến triển tự nhiên của sự biến, hoặc nó có thể bước ngoặt sang một phía mà sự tiến triển tự nhiên ấy không bao giờ có thể dẫn tới. Trong trường hợp thứ nhất, sự ước mơ ấy không có gì là hại cả, nó lại có thể nâng đỡ và tăng cường nghị lực của người làm việc... Nếu như con người thỉnh thoảng không thể chạy ra đằng trước và ngoái nhìn bằng tưởng tượng chính ngay tác phẩm vừa mới bắt đầu hình thành dưới tay mình trong bức tranh hoàn chỉnh và trọn vẹn của nó, thì tôi tuyệt đối không sao hình dung nổi nguyên nhân nào thúc đẩy con người khởi sự và hoàn thành những công trình đồ sộ và nặng nhọc trong phạm vi nghệ thuật, khoa học và đời sống thực tiễn"(1). Trích dẫn đoạn văn trên của Pixarép, chứng tỏ Lênin cũng cho rằng "Ước mơ là phẩm chất có giá trị vĩ đại" không những đối với cách mạng, khoa học và đời sống thực tiễn, mà còn đối với văn học nghệ thuật nữa. Dĩ nhiên khoa học cần chính xác, cho nên vai trò của ước mơ và tưởng tượng nói chung chỉ ở trong quá trình nhận thức và nghiên cứu, nhưng trong văn học nghệ thuật, ước mơ và tưởng tượng còn nằm ngay trong thành phẩm sáng tạo. Và cũng dĩ nhiên vai trò của ước mơ và tưởng tượng trong văn học sẽ khác nhau tùy theo phương pháp và thể loại. Nói chung ước mơ và tưởng tượng được phát huy cao độ trong các sáng tác lãng mạn và ở những tác phẩm thuộc thể loại châm biếm. Nhưng ngay cả chủ nghĩa hiện thực hết sức tuân thủ tính xác thực trong sáng tác thì cũng không bao giờ dừng lại ở sự ghi chép máy móc. Bởi vì nói đến nghệ thuật là nói đến lí tưởng, nói đến cái đẹp, nói đến chuyện sáng tạo vươn lên trên thực tế bằng cách này hay cách khác. Với tư cách là thuộc tính của nghệ thuật, việc điển hình hóa – theo nghĩa rộng của từ này – bao giờ cũng bao gồm một thành phần hư cấu nào đó, dù là nghệ thuật tái tạo hay tái hiện cũng đều như vậy. Nghệ thuật bao giờ cũng ước lệ – theo nghĩa rộng của từ này. So sánh đối chiếu văn nghệ với đời sống là cần và đúng, nhưng không nên đồng nhất chân lí nghệ thuật với chân lí đời sống. Trong *Bút kí triết học*, Lênin tỏ ý tán thành ý kiến sau đây của Phơbách : "Nghệ thuật không đòi hỏi phải thừa nhận các tác phẩm của nó như là hiện thực"(2). Chân lí nghệ thuật mà văn nghệ đạt đến chỉ là trên hình thái quan niệm và chỉ thống nhất chứ *không thể nào đồng nhất với chân lí đời sống*. Lênin viết : "Ý thức xã hội phản ánh tồn tại xã hội, đó là học thuyết của Mác. Hình ảnh có thể phản ánh vật thể một cách trung thực, hoặc nhiều hoặc ít, nhưng ở đây mà nói giống hệt thì là

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 233 (trích lại).

(2) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 75.

ngu xuẩn... Chủ nghĩa duy vật thừa nhận một cách chung chung rằng tồn tại, thực tại khách quan (tức là vật chất) không lệ thuộc vào ý thức, cảm giác, kinh nghiệm, v.v... của nhân loại. Chủ nghĩa duy vật lịch sử thừa nhận tồn tại xã hội không lệ thuộc vào ý thức xã hội của loài người. Trong hai trường hợp đó, ý thức chỉ là phản ánh của tồn tại, nhiều lắm thì cũng chỉ là một sự phản ánh gần đúng (ăn khớp chính xác một cách lí tưởng)"(1).

Do đó, là một loại hình thái ý thức, văn học nghệ thuật nhiều lắm cũng chỉ là một sự phản ánh gần đúng hiện thực mà thôi. Cho nên nếu xem sự thật trong tác phẩm nghệ thuật là sự thật nguyên vẹn của chính cuộc sống và đòi hỏi nghệ sĩ phải luôn luôn có thái độ chính xác trong việc mô tả hiện thực thì rất sai lầm. Chính xác chỉ là vấn đề của khoa học, chứ không phải của nghệ thuật.

IV - PHẢN ÁNH VỚI TÁC ĐỘNG (VÀ THÔNG BÁO) - VĂN NGHỆ VỚI THỰC TIỄN ĐỜI SỐNG

Phát triển tư tưởng của Mác trong *Luận cương Phobách* về triết học không những chỉ nhằm "giải thích đúng đắn thế giới mà quan trọng hơn là cải tạo thế giới", trong *Bút kí triết học*, Lênin viết : "Ý thức con người không phải chỉ phản ánh thế giới khách quan mà còn sáng tạo ra thế giới khách quan"(2). Như thế có nghĩa là nhận thức không phải để nhận thức, mà nhằm một mục đích nhất định, và nhận thức chân chính là nhằm đẩy mạnh cải tạo và sáng tạo thế giới theo chiều hướng tiến lên. Ở nhận thức nói chung là như vậy, mà ở văn nghệ, một hình thái nhận thức đặc thù cũng vậy. Dĩ nhiên, không ai nghĩ rằng ý thức nói chung, văn nghệ nói riêng, trực tiếp sáng tạo ra thế giới khách quan. Nhưng đúng như Mác đã nói : "Vũ khí phê phán dĩ nhiên không thể thay thế sự phê phán bằng vũ khí, và phải có lực lượng vật chất mới đánh đổ lực lượng vật chất, nhưng ngay cả lí luận nữa cũng trở thành lực lượng vật chất khi nó thâm nhập vào quần chúng" *(Góp phần phê phán triết học pháp quyền Hêghen)*. Như thế có nghĩa là ý thức nói chung, văn nghệ nói riêng, sẽ góp phần sáng tạo ra thế giới khách quan bằng cách tác động vào hoạt động thực tiễn của quần chúng. Chính vì thế mà trong bài *Tổ chức đảng và văn học có tính đảng*, Lênin đã chủ trương văn nghệ phải phục vụ cho hàng triệu triệu quần chúng lao động, những chủ nhân sáng tạo ra lịch sử. Và khi tiếp chuyện với Clara Xétkin, Người lại càng khẳng định : "Điều quan trọng không phải là ý kiến

(1), (2) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 67, 79.

chúng ta về nghệ thuật... Nghệ thuật là thuộc về nhân dân... Nó phải được quần chúng đó hiểu và ưa thích. Nó phải tập hợp được tình cảm, tư tưởng, ý chí của quần chúng đó, nâng cao họ lên"[1].

Hiện nay có một khuynh hướng muốn vận dụng lí thuyết thông báo vào văn nghệ và được triển khai qua các khâu : ai thông báo ? (phân tích tác giả), thông báo cái gì ? (phân tích nội dung), theo đường kênh nào ? (phân tích hình thức), thông báo cho ai ? (phân tích công chúng), kết quả như thế nào ? (phân tích hiệu quả, tác động). Phản ánh luận Mác - Lênin không bao hàm mà càng không đồng nhất với lí thuyết thông báo.

Nhưng nếu lí thuyết thông báo đặt trọng điểm ở công chúng và hiệu quả thì nó sẽ có phần bắt gặp quan điểm thực tiễn trong phản ánh luận Mác - Lênin.

Ở đây phải làm sáng tỏ thế nào là *thực tiễn*. Mác phê phán chủ nghĩa duy vật trước kia chỉ xem xét sự vật dưới hình thức khách thể, trực quan, "chứ không được xét đến một cách chủ quan về mặt nó là sự hoạt động cụ thể của con người, là *thực tiễn*" (*Luận cương Phobách*). Như thế thực tiễn phải được hiểu theo quan điểm duy vật biện chứng, *nó là sự thống nhất giữa chủ thể và khách thể*. Nếu hiểu thực tiễn chỉ là hoạt động chủ quan tùy tiện, thì đó là duy tâm, hoặc thực dụng. Ngược lại, nếu đồng nhất thực tiễn với hiện thực, chỉ thấy mặt khách quan của thực tiễn, thì đó là siêu hình. Trong hoạt động thực tiễn chân chính của con người, cái chủ quan đã được vũ trang bằng những quy luật khách quan, và đang được khách quan hóa, và như thế cũng có nghĩa là cái khách quan đang được cải tạo và biến đổi theo cái chủ quan đúng đắn. Đó là thực tiễn nói chung. Còn đối với chúng ta, thực tiễn không phải là gì khác, mà chính là hoạt động của quần chúng theo đường lối chính sách hoàn toàn đúng đắn của Đảng tiền phong. Một tác phẩm văn học là tốt nếu nó góp phần thúc đẩy sự nghiệp cách mạng tiến lên, và ngược lại là tác phẩm xấu.

Có ý kiến nhấn mạnh ý nghĩa của văn học đối với quần chúng là tuyệt đối đúng, nhưng khi triển khai luận chứng, nếu mới chỉ dừng lại ở khâu thưởng thức thì chưa đủ. Dĩ nhiên ở đây đã nói về sự thưởng thức của quần chúng cách mạng, chứ không phải sự thưởng thức tùy tiện của từng cá nhân trong công chúng nói chung. Tuy vậy, sự thưởng thức này vẫn nằm trong khâu tái nhận thức đối với tác phẩm, nghĩa là vẫn ở khía cạnh chủ quan, chứ chưa phải là toàn bộ thực tiễn. Còn phải

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 660.

xem xét sự thưởng thức này đã có tác dụng như thế nào đối với sự nghiệp cách mạng, thì đó mới là quan điểm thực tiễn triệt để. Thưởng thức và tác động là thống nhất, nhưng không phải đồng nhất, nghĩa là không phải không có trường hợp mâu thuẫn. Nghiên cứu sự thưởng thức của quần chúng vốn không dễ, nghiên cứu sự chuyển hóa từ thưởng thức của chủ thể thành tác động đối với khách thể lại càng khó. Nhưng đã vận dụng quan điểm thực tiễn thì phải triệt để như vậy.

Ngược lại cũng có ý kiến đã lí giải một cách siêu hình đồng nhất thực tiễn với hiện thực khách quan muôn màu muôn vẻ đang diễn ra quanh ta, bao gồm cả cái có ích và cái không có ích ! Như thế là đã bỏ rơi mặt chủ thể trong thực tiễn. Mà chủ thể ở đây chủ yếu là quần chúng cách mạng được vũ trang bằng chủ nghĩa Mác – Lênin và đường lối chính sách của Đảng. Không nhận rõ điều ấy, tất yếu sẽ dẫn đến một kết luận sai lầm cho rằng "nếu coi chân lí không phải là cái gì khác mà là lợi ích của cuộc cách mạng thì không tránh khỏi có phần thực dụng chủ nghĩa"(1). Đây là một quan điểm tai hại. Lênin đã phân biệt rõ chỉ khi nào xuất phát từ lợi ích của giai cấp tư sản, hoặc lợi ích cá nhân nhỏ nhen thì mới dẫn đến chủ nghĩa thực dụng. Dĩ nhiên, trong quá trình cách mạng vô sản cũng luôn luôn phải giải quyết quan hệ giữa lợi ích cục bộ và lợi ích toàn cục, lợi ích trước mắt và lợi ích lâu dài, song đó là vấn đề khác.

Có thể thấy, theo phản ánh luận Mác – Lênin, phản ánh với tác động (và thông báo) là không tách rời nhau. Qua tác động (và thông báo) mà kiểm tra sự phản ánh. Mác nói : "Vấn đề tìm hiểu tư duy con người có thể đạt tới chân lí hay không, hoàn toàn không phải là vấn đề lí luận, mà là vấn đề thực tiễn. Chính trong thực tiễn con người phải chứng minh tính chân lí, nghĩa là tính hiện thực và sức mạnh, tính thế tục của tư duy của mình. Tranh cãi về tính hiện thực hay tính không hiện thực của tư duy mà tách rời thực tiễn thì chỉ là tranh cãi thuần túy kinh viện" *(Luận cương Phobách).* Trong *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán*, Lênin cũng cho rằng những cảm giác và biểu tượng của chúng ta là hình ảnh của sự vật bên ngoài. Kiểm tra những hình ảnh ấy, phân biệt những hình ảnh ấy chân thật hay sai lầm đều phải thông qua thực tiễn. Đặc biệt trong *Bút kí triết học* Lênin lại viết : "Từ trực quan sinh động đến tư duy trừu tượng, từ tư duy trừu tượng đến thực tiễn, đó là con đường biện chứng của nhận thức chân lí của hiện thực khách quan"(2).

---

(1) Tạp chí *Văn học*, số 5/1972, tr. 135.

(2) *Lênin về văn học nghệ thuật*. Sđd, tr. 76.

Rõ ràng cũng như Mác trước kia, Lênin cho rằng thước đo của chân lí, sự kiểm tra nhận thức của con người là ở thực tiễn. Dĩ nhiên con đường *trực quan – tư duy – thực tiễn* luôn luôn được lặp đi lặp lại. Mặc dù vậy, sự kiểm tra chân lí cuối cùng vẫn ở thực tiễn, chứ không phải ở bản thân tư duy. Nghĩa là ngay cả tư duy đã nhiều lần được kiểm nghiệm qua thực tiễn cũng vậy, bởi vì thực tiễn là vô cùng phức tạp và luôn luôn vận động không ngừng, cho nên sự kiểm nghiệm tư duy qua thực tiễn sẽ không bao giờ là lần cuối cùng.

Văn nghệ là một hình thái nhận thức đặc thù, từ trực quan đến tư duy, nó không bao giờ tước bỏ cái vỏ cảm tính, nhưng là một sự cảm tính đã trực tiếp hoặc gián tiếp thể hiện đúng bản chất sự vật. Và dĩ nhiên cũng như bất cứ hình thái nhận thức nào khác, sự ra đời của tác phẩm văn học với tư cách là kết quả trực tiếp của tư duy nghệ sĩ, vốn cũng đã nhiều lần được kiểm nghiệm qua thực tiễn trước khi hình thành hoàn chỉnh lần cuối cùng. Mặc dù vậy, sự đánh giá tác phẩm qua thực tiễn là điều tuyệt đối cần thiết và đúng đắn. Nếu cho rằng tác phẩm vừa mới viết xong đã tự khẳng định được giá trị của nó là phiến diện.

Trong quá trình đánh giá tác phẩm qua thực tiễn, vai trò của những nhà phê bình chuyên môn rất quan trọng, họ cũng chính là một bộ phận trong guồng máy của thực tiễn. Nhưng nếu từ đó mà cho rằng nhà phê bình ưu tú không cần thiết hoặc xem nhẹ ý kiến của quần chúng cùng tác động cụ thể của tác phẩm đối với cách mạng mà lập tức có thể đánh giá đúng đắn được tác phẩm thì rõ ràng là chủ quan và sai lầm.

Phản ánh để mà thông báo và tác động và phải tự chứng minh qua thông báo và tác động. Nhưng thông báo và tác động lại phải dựa vào phản ánh. Lênin viết : "Nếu chúng ta nhận thức được cái quy luật (như Mác đã nhắc đi nhắc lại hàng ngàn lần) đang tác động độc lập đối với ý chí và ý thức của chúng ta đó, thì chúng ta là những người làm chủ giới thiên nhiên. Việc làm bá chủ thiên nhiên, thể hiện trong thực tiễn của loài người, là kết quả của sự phản ánh một cách khách quan, trung thành trong đầu óc của con người các hiện tượng và quá trình của thiên nhiên"(1).

Có thể thấy muốn cải tạo và xây dựng tốt thế giới trước hết phải giải thích đúng đắn thế giới. Muốn thông báo có hiệu quả đến công chúng, tác động tích cực vào cuộc sống, văn nghệ phải phản ánh đúng đắn chân thật cuộc sống. Lênin rất nhấn mạnh ý nghĩa và tác dụng của

(1) *Học tập tư tưởng văn nghệ Lênin.* Sđd, tr. 168 (trích lại).

tác phẩm L.Tônxtôi không những đối với "thời đại của ông", mà cả với "cuộc đấu tranh của giai cấp vô sản", với "phong trào công nhân hiện đại", nhưng sở dĩ được như thế trước hết là bởi vì tác phẩm của văn hào là "tấm gương phản chiếu cách mạng Nga".

Việc vận dụng phản ánh luận Mác - Lênin vào văn học nghệ thuật còn bao hàm nhiều phương diện sâu rộng khác, mà ở trên mới chỉ nói đến những nét cơ bản. Nhưng qua đây, vẫn có thể thấy phản ánh luận là cơ sở lí thuyết vững chắc để lí giải mối quan hệ phức tạp giữa văn nghệ với đời sống. Hiện nay có khuynh hướng cho rằng phản ánh luận đã lỗi thời. Nhưng điều lí thú là xuất phát điểm lập luận của họ lại rất nhất trí với những người bảo vệ phản ánh luận một cách giản đơn, máy móc, cho rằng phản ánh luận chỉ bao gồm khâu phản ánh. Cho hay, trên mặt trận lí luận, sự thiếu hiểu biết cũng thường dẫn đến hoặc ít ra là phụ họa cho những quan điểm lệch lạc hoặc thù địch.

Chương IV. TÍNH GIAI CẤP VÀ TÍNH NHÂN DÂN CỦA VĂN NGHỆ

I - TÍNH GIAI CẤP CỦA VĂN NGHỆ

1. Tính giai cấp là thuộc tính tất yếu của văn nghệ trong xã hội có giai cấp

Theo phản ánh luận Mác – Lênin thì văn nghệ là "hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan", do đó vấn đề tính giai cấp trong văn nghệ cũng cần được lí giải trong sự thống nhất biện chứng giữa hai mặt đó. Trước hết, về mặt hiện thực khách quan, có thể nói lịch sử xã hội loài người từ chế độ nô lệ đến nay là lịch sử đấu tranh giai cấp. Là tấm gương của hiện thực khách quan, văn nghệ không thể không mang tính giai cấp. Plêkhanốp có lí khi ông cho rằng : nói nghệ thuật cũng như văn hóa phản ánh cuộc sống, mặc dù đúng, nhưng vẫn còn mơ hồ. Muốn hiểu nghệ thuật phản ánh cuộc sống như thế nào, thì cần phải hiểu cơ cấu của cuộc sống đó. "Ở các dân tộc văn minh thì đấu tranh giai cấp là một trong những động lực của cơ cấu ấy. Mà chỉ sau khi đã xem xét động lực này, đã khảo sát cuộc đấu tranh giai cấp và đã nghiên cứu các sự chuyển biến muôn hình vạn trạng của nó, chúng ta mới có thể phát biểu ý kiến một cách thỏa đáng đôi chút về lịch sử tinh thần của xã hội văn minh : trong xã hội này sự tiến triển của tư tưởng phản ánh lịch sử các giai cấp và lịch sử các cuộc đấu tranh giai cấp với nhau"[1]. Nhưng vấn đề không phải chỉ ở các "dân tộc và xã hội văn minh". Đúng là có sự khác nhau về vấn đề giai cấp, và do đó, về vấn đề tính giai cấp trong văn nghệ giữa xã hội văn minh với các hình thái xã hội trước đó. Nói một cách tổng quát thì trong xã hội văn minh, khi mà mâu thuẫn giai cấp đã tự phơi bày, đấu tranh giai cấp đã được ý thức đầy đủ, thì tính giai cấp nói chung, và tính giai cấp của văn nghệ nói riêng, cũng sẽ công khai tự giác hơn. Còn đấu tranh giai cấp, và từ

(1) *Nghệ thuật và đời sống xã hội.* Nxb Văn hóa – Nghệ thuật, Hà Nội, 1963, tr.283.

đó, tính giai cấp trong văn nghệ ở các hình thái xã hội trước đó, nói chung còn tự phát, chưa được ý thức một cách phổ biến, thường bị che đậy, mặc dù nó vẫn tồn tại một cách khách quan. Có lập luận cho rằng không nên giải thích nguyên nhân của tính giai cấp trong văn nghệ bằng hiện thực khách quan, mà chỉ bằng chủ quan của nhà văn. Thật ra, trong mối quan hệ với văn nghệ, hiện thực khách quan có hai tư cách. Với tư cách là cơ sở, là toàn bộ điều kiện lịch sử xã hội, hiện thực khách quan là nguồn gốc của mọi loại hình thái ý thức, trong đó có hình thái nhận thức bằng nghệ thuật. Cho nên những thuộc tính, bản chất, quy luật của nó không thể không được phản ánh trong các hình thái ý thức bằng cách này hay cách khác. Cho rằng tính giai cấp trong văn nghệ chỉ là do chủ quan nghệ sĩ, như thế là đã phạm sai lầm cắt nghĩa tư tưởng bằng tư tưởng. Tính giai cấp trong văn nghệ, không phải là cái gì khác, mà chính là tính giai cấp trong thực tiễn xã hội được ý thức bằng văn nghệ.

Dĩ nhiên, hiện thực theo nghĩa hẹp, với tư cách là đối tượng mô tả trong một tác phẩm cụ thể, thì không thể là nguyên nhân chủ yếu cắt nghĩa tính giai cấp của tác phẩm cụ thể đó. Bởi vì đề tài của một tác phẩm, chỉ là một mẩu của hiện thực, có khi không chứa đựng đầy đủ, toàn diện những vấn đề bản chất của hiện thực. Và chăng, quan trọng hơn là bản chất của hiện thực qua đề tài, rất có thể bị xuyên tạc, làm mờ hồ do sự lựa chọn, khái quát, bình giá của nhà văn. Và về mặt này mà nói, thì quả là chủ quan của nhà văn quyết định tính giai cấp của tác phẩm văn học.

Nhà văn trước hết là một con người trong xã hội. Và đúng như Lênin đã nói : cá nhân trong xã hội bao giờ cũng thuộc về một giai cấp nhất định, không thể là một thành viên siêu giai cấp. Nhưng nhà văn không chỉ là một con người bình thường, mà là một nghệ sĩ, rất nhạy cảm với những vấn đề của cuộc sống ; tính giai cấp ở họ, do đó, lại càng sắc bén. Cho "nghệ sĩ là ngọn kiếm đầu tiên của giai cấp", Gorki đã nhấn mạnh : "Nhà văn là tai, là mắt, là tiếng nói của giai cấp. Nhà văn có thể không có ý thức về điều đó, nhưng bao giờ nhà văn cũng là một bộ phận, là một cảm quan của giai cấp"(1). Dĩ nhiên tính giai cấp của nhà văn cũng có khi biểu hiện một cách phức tạp, phải được nhìn nhận một cách hết sức sắc nhạy và thấu đáo. Phải xuyên qua những biểu hiện của cá tính và phong thái bên ngoài mà đi sâu vào quan điểm, lập trường của họ. Thoạt nhìn, Lamáctin, nhà văn lãng mạn tiêu cực Pháp,

(1) *Gorki bàn về văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, T1, tr.217.

không đại diện cho một lợi ích thực tế và giai cấp nhất định nào cả. Mác cho rằng : "Ông ta là cuộc tổng khởi nghĩa với những ảo tưởng, những thi vị, với nội dung hư ảo và với những khẩu khí của nó. Nhưng thật ra, cứ do lập trường cũng như do quan điểm mà xét, thì người phát ngôn ấy của cách mạng tháng Hai vẫn thuộc về giai cấp tư sản"(1). Có khi nhà văn không phản ánh trực tiếp những lợi ích thiển cận của giai cấp, nhưng vẫn không thoát li được tính giai cấp của họ. Do trình độ học vấn và địa vị xã hội, các nhà văn tiểu tư sản có thể rất khác biệt với những người tiểu tư sản thực nghiệp. Ấy thế nhưng nếu xét kĩ tác phẩm của họ, thì thấy tư tưởng mà họ tuyên truyền, lí luận mà họ đề xuất, giải pháp mà họ chủ trương, dù đẩy đến tận cùng vẫn không vượt ra ngoài giới hạn về lợi ích vật chất và địa vị xã hội của người tiểu tư sản. Mác nói : "Không nên tưởng rằng tất cả các đại biểu dân chủ đều là những shopkeepers (chủ hiệu buôn), hoặc là họ sùng bái bọn này... Họ có thể cách biệt với bọn chủ hiệu buôn bằng một vực thẳm. Điều làm cho họ trở thành đại biểu của giai cấp tiểu tư sản, chính là vì bộ óc của họ không thể vượt qua được giới hạn mà bản thân người tiểu tư sản trong đời sống cũng không thể vượt qua được... Nói chung, mối quan hệ giữa *những đại biểu về mặt chính trị và văn học* của một giai cấp với giai cấp mà họ đại biểu là như thế đó"(2). Thậm chí cũng có khi nhà văn xuất hiện với tư thế "đối lập", nhưng họ vẫn không thoát tính giai cấp của mình. Muốn thấy rõ điều này thì chỉ cần khảo sát thái độ của họ khi những xung đột thực tiễn xảy ra có nguy cơ đe dọa toàn bộ sinh mệnh giai cấp của họ. Mác và Ăngghen cho rằng trong giai cấp thống trị cũng có sự phân công giữa lao động tinh thần và lao động vật chất : "Sự phân chia ấy bên trong giai cấp đó thậm chí có thể đưa tới một sự đối lập và một sự chống đối nào đó giữa hai bộ phận đương đầu với nhau. Nhưng một khi xảy ra một cuộc xung đột thực tiễn, khi toàn bộ giai cấp bị đe dọa thì sự đối lập ấy tự nó tiêu tan"(3).

Tóm lại, từ hai mặt hiện thực khách quan và chủ quan nhà văn, có thể thấy tính giai cấp xuyên thấm trong sáng tác văn học. Nhưng không phải chỉ trong sáng tác, mà trong tiếp nhận và thưởng thức cũng vậy. Trong quá trình này, tác phẩm văn học lại là một hiện tượng khách quan, vốn dĩ thấm nhuần tính giai cấp như trên đã nói. Còn chủ quan ở đây là công chúng bạn đọc cũng thuộc về một giai cấp nhất định. Dĩ nhiên cũng như trong sáng tác, việc thưởng thức văn học còn phụ thuộc

(1), (2) *Mác và Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 301, 230.

(3) *Hệ tư tưởng Đức*. Sđd, tr. 48.

không ít vào tuổi tác, nghề nghiệp, sự lịch lãm, trình độ văn hóa, cá tính, v.v... cho nên sự khác biệt ở đây là muôn màu muôn vẻ. Tuy vậy, nổi bật lên trong sự cảm thụ và đánh giá một tác phẩm vẫn là lập trường quan điểm, tư tưởng và tình cảm giai cấp của người đọc.

2. Biểu hiện của tính giai cấp trong tác phẩm văn học

Trong hiện thực muôn màu muôn vẻ, nhà văn chọn viết về đề tài nào, xét cho cùng, là có liên quan đến lập trường, quan điểm giai cấp, bao gồm cả quan điểm mĩ học của họ. Nói chung các nhà văn mang nặng ý thức hệ phong kiến thường thiên về các đề tài gọi là "cao quý". Không phải ngẫu nhiên những đề tài gọi là "thanh cao" thường xuất hiện trong thơ văn của họ như "tứ quý" : mai, lan, cúc, trúc ; "tứ linh" : long, li, quy, phượng. Chủ nghĩa cổ điển phục vụ nhà nước phong kiến tập trung ở phương Tây, cũng có sự phân biệt thiếu dân chủ, thường chia đề tài thành hai loại cao quý và thấp hèn. Nhìn rộng ra, giai cấp thống trị thường không muốn nhìn thẳng vào hiện thực. Các nhà văn phát ngôn cho họ thường lẩn tránh những vấn đề nóng hổi trong xã hội.

Dĩ nhiên tính giai cấp không phải bao giờ cũng biểu hiện chủ yếu ở đề tài và chủ đề, mà quan trọng hơn là thường xuyên bộc lộ ở tư tưởng chủ đề. Chính là khi giải quyết vấn đề nêu ra trong tác phẩm, thì tư tưởng tình cảm máu thịt của nhà văn mới thật sự bị lay động đến tận gốc rễ. Khái Hưng trong một số tiểu thuyết có đề cập đến quan hệ giữa nông dân và địa chủ. Nhưng cái vỏ mị dân không đủ che đậy sự lừa bịp bên trong. Trong *Gia đình*, Khái Hưng đã dựng nên hình ảnh một cặp vợ chồng địa chủ trẻ tuổi đầy lòng từ thiện, lấy việc chăm lo cải thiện đời sống tá điền làm sự nghiệp và lẽ sống. Đây là một chủ trương cải lương được đưa ra như để đối ứng, thậm chí thách thức đối với con đường cách mạng mà những người cộng sản Việt Nam đã vạch ra cho quần chúng nông dân. Ngược lại, Ngô Tất Tố với tác phẩm *Tắt đèn*, đã đứng trên lập trường tiểu tư sản tiến bộ, kiên quyết bênh vực quyền lợi của nông dân, vạch trần những ách đè nén bất công, phơi bày bộ mặt xấu xa của bọn địa chủ phong kiến. Trong thời cổ Hi Lạp, những hài kịch *Hòa bình, Những kị sĩ, Những người Acacnơ* của Arixtôphan, biểu hiện những tư tưởng tình cảm của tầng lớp chủ đất tiến bộ, vạch trần những hủ tục của thành bang, lên tiếng chống lại những cuộc chiến tranh phi nghĩa có hại cho nhân dân.

Tính giai cấp cũng bộc lộ sâu sắc trong việc xây dựng nhân vật, đặc biệt là nhân vật lí tưởng. Mỗi giai cấp đều căn cứ vào điều kiện sống và vai trò lịch sử của mình, nêu ra những yêu cầu cao về tư tưởng và

đạo đức cho mẫu người lí tưởng của giai cấp mình. Văn học là phương tiện thể hiện và tuyên truyền dắc lực cho mẫu người đó. Những tác phẩm thời trung cổ ở châu Âu thường tô vẽ các nhân vật hiệp sĩ cao thượng, quả cảm và trung thực, xem đó là những hình ảnh lí tưởng của tầng lớp quý tộc thượng lưu. Văn học mang nặng ý thức hệ phong kiến ở phương Đông thường lấy mẫu người quân tử làm nhân vật trung tâm, hoặc những nhân vật như liệt nữ, trượng phu, tiết phụ v.v... nói chung là những con người mang nặng đạo đức và lễ giáo phong kiến, xem nhẹ tình cảm và những nguyện vọng riêng tư, cúc cung tận tụy nhà nước phong kiến. Đến thời khủng hoảng của nhà nước phong kiến, dòng văn học giàu tính nhân dân thường ca ngợi những nhân vật đối lập với mẫu người quân tử. Đó là những "nghịch tử" (đứa con phản nghịch" của giai cấp phong kiến hoặc là những người nông dân khởi nghĩa : Kim Trọng, Thúy Kiều, Từ Hải, Giả Bảo Ngọc, Lí Quỳ, v.v... Các nhà văn trong thời kì giai cấp tư sản đang lên thường xây dựng những nhân vật lí tưởng thoát khỏi sự ràng buộc của lễ giáo và thần quyền, hành động có suy nghĩ và suy nghĩ để mà hành động : Hămlét, Ôtenlô v.v... Và nhân vật lí tưởng trong nền văn học vô sản là những người giác ngộ lí tưởng cách mạng, xuất hiện với tư thế người anh hùng mới, làm chủ cuộc đời và làm chủ vận mệnh của mình : Paven Vlaxốp trong *Người mẹ*, Tiệp trong *Bão biển*, v.v... Dĩ nhiên tác phẩm văn học không chỉ viết về nhân vật lí tưởng. Nhưng khi viết về bất cứ loại nhân vật nào khác, tính giai cấp của nhà văn vẫn thể hiện ở chỗ họ sẽ trực tiếp hoặc gián tiếp dựa vào nhân vật lí tưởng của mình để đánh giá các nhân vật khác. Đặc biệt ở những tác phẩm mô tả con người phản diện làm nhân vật trung tâm, thì nhà văn lại thông qua việc phê phán những con người và cuộc sống nào đó để biểu hiện lí tưởng chính diện của mình. *Cuộc đời Clim Xamghin* của Gorki là một ví dụ.

Hình thức và biện pháp nghệ thuật, dĩ nhiên không phải đều mang tính giai cấp rõ ràng. Tuy nhiên cũng có những trường hợp nó bị chi phối bởi những yêu cầu thẩm mĩ của những giai cấp nhất định. Nền văn học tư sản trong giai đoạn suy đồi của nó, hoàn toàn xa rời nhân dân và hiện thực, cho nên đã dùng những hình thức bí hiểm, tắc tị, những biện pháp nghệ thuật li kì cổ quái. Và xưa kia, mĩ học phong kiến thường mang tính chất quy phạm và thiếu dân chủ cho nên thường chia thể loại văn học ra thành hai hạng cao quý và thấp hèn, và đối với mỗi thể loại cũng thường có những quy định ngặt nghèo. Nền văn học chịu ảnh hưởng nặng nề ý thức hệ phong kiến trước kia thường chỉ đề cao thơ, từ, phú, mà xem nhẹ kịch, tiểu thuyết v.v...

3. Đấu tranh từ hai mặt chung quanh vấn đề tính giai cấp

a) Kiên trì quan điểm giai cấp, phê phán thuyết "tính người" và "chủ nghĩa thành phần"

Giai cấp thống trị thường giương cao ngọn cờ "tính người" để chống lại quan điểm giai cấp của chủ nghĩa Mác – Lênin. Dĩ nhiên trong lịch sử loài người đã và sẽ có "tính người" nói chung, đó là trong xã hội cộng sản nguyên thủy trước kia và xã hội cộng sản văn minh sau này. Nhưng từ khi xã hội phân chia giai cấp đến nay, tuyệt nhiên không hề có tính người siêu giai cấp, chỉ có tính người gắn chặt với tính giai cấp mà thôi. Ăngghen đã từng khẳng định : "Trong cái xã hội mà chúng ta phải sống bây giờ, cái xã hội phân chia thành giai cấp đối kháng nhau, khả năng biểu hiện cái tình cảm thuần túy con người trong những quan hệ với người khác... rất hiếm biểu hiện ra được"(1). Lỗ Tấn cũng đã từng vạch rõ : "Cố nhiên vui, buồn, yêu, ghét là tính của con người, nhưng người nghèo quyết không có cái buồn buôn thua bán lỗ ở sở giao dịch, ông vua dầu hỏa làm sao biết được nỗi khổ cực của bà già nhặt xỉ than ở Bắc Kinh, nạn dân vùng đói kém chắc không trông hoa lan như cụ lớn giàu sang, lão Tiêu Đại trong phủ họ Giả chắc không yêu cô Lâm Đại Ngọc... Nếu văn học biểu hiện nhân tính tối phổ biến là cao nhất, thì văn học biểu hiện động vật tính tối phổ biến – dinh dưỡng, hô hấp, vận động, sinh đẻ – hoặc giả bỏ vận động đi, văn học biểu hiện thực vật tính, tất phải cao hơn nữa"(2).

Mặt khác, cũng không nên quan niệm tính giai cấp một cách siêu hình, cô lập và tĩnh tại, mà phải thấy chúng có khía cạnh liên đới, phát triển và chuyển hóa. Không có tính người chung chung vĩnh hằng bất biến, nhưng không phải là không có sự giống nhau có mức độ giữa một số giai cấp trong những bối cảnh lịch sử cụ thể nhất định. Ăngghen nói : "Ở những giai đoạn phát triển kinh tế giống nhau hoặc gần giống nhau, thì thuyết đạo đức tất phải ít nhiều giống nhau"(3). Người cho rằng từ khi quyền tư hữu về động sản phát triển thì tất cả các xã hội mà có quyền tư hữu ấy chiếm ưu thế, tất nhiên đều phải theo chung một lời răn về đạo đức là *không được trộm cắp*. Chúng ta có thể nói thêm rằng trong tất cả các hình thái xã hội tồn tại chế độ tư hữu đó, cái chí tích lũy tài sản tư hữu, tham tiền tiếc của không thể không trở thành một điểm chung trong tư tưởng tình cảm của các giai cấp bóc

---

(1) Mác, Ăngghen. *Tuyển tập*, T. 2. tr. 360 (tiếng Nga).

(2) *Lỗ Tấn tạp văn tuyển tập*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1963, T.2, tr. 211.

(3) *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 264.

lột như địa chủ và tư sản, mặc dù hệ ý thức của hai giai cấp này rất khác nhau, và có lúc chống đối nhau kịch liệt. Điều đó giải thích vì sao, chẳng hạn Nghiêm Giám Sinh trong *Chuyện làng Nho*, Pluskin trong *Những linh hồn chết* là những địa chủ, Ácpagông trong *Lão hà tiện* và Grăngđê trong *Ogiêni Grăngđê* là những tên tư sản lại đều là những điển hình keo kiệt. Mác, Ăngghen lại viết : "Việc một bộ phận này của xã hội đi bóc lột một bộ phận khác vẫn là một hiện tượng chung cho tất cả các thế kỉ trước kia. Vậy thì, không lấy gì làm lạ, nếu ý thức xã hội của mọi thế kỉ mặc dù biểu hiện ra thật hết sức phiền tạp và muôn màu muôn vẻ, vẫn vận động trong một trạng thái chung nào đó"(1). Chúng ta cũng có thể nói thêm rằng các giai cấp bị áp bức của mỗi thời đại tất nhiên đều sẽ có tinh thần phản kháng đối với các giai cấp áp bức. Bị áp bức thì phải đấu tranh, đó là điều chung cho các giai cấp như công nhân và nông dân, khiến họ có thể gắn bó với nhau trong một liên minh bền chặt, mặc dù tư tưởng nông dân không phải là không có mặt đối lập với tư tưởng vô sản chân chính.

Nghiên cứu tính giai cấp cũng phải chú ý sự phát triển theo từng giai đoạn trong vận mệnh lịch sử của mỗi giai cấp. Không thể nói một cách phi lịch sử rằng tác phẩm văn học thuộc giai cấp thống trị là hoàn toàn lạc hậu và phản động trong bất cứ thời kì nào. Cần phải lưu ý tính chất tiến bộ của giai cấp thống trị lúc mới xuất hiện trên vũ đài lịch sử với tư cách là đại biểu cho toàn bộ xã hội, mặc dù ngay lúc này cũng không thể đánh đồng hoàn toàn tư tưởng tình cảm giữa họ với nhân dân lao động. Mác và Ăngghen đã chỉ ra rằng : "Giai cấp cách mạng phải đương đầu với một giai cấp, nên ngay từ đầu nó đứng ra không phải với tư cách là một giai cấp, mà với tư cách là toàn xã hội, nó đứng ra với tư cách là toàn thể quần chúng trong xã hội đương đầu với chỉ một giai cấp thống trị mà thôi. Nó có thể làm được như thế vì rằng ban đầu lợi ích của giai cấp cách mạng đó còn thực sự gắn liền với lợi ích chung của tất cả các giai cấp khác không có địa vị thống trị, và vì rằng dưới sức ép của những hoàn cảnh trước kia, lợi ích đó chưa thể phát triển thành lợi ích riêng của một giai cấp riêng biệt"(2). Cụ thể hóa đối với những nhà văn ở thời kì giai cấp tư sản đang lên, Lênin cho rằng cũng như những nhà văn phương Tây thế kỉ XVIII, những nhà khai sáng Nga những năm 40 – 60 thế kỉ XIX, khi viết văn, đều tập trung tất cả các vấn đề xã hội vào cuộc đấu tranh chống chế độ nông nô và tàn dư của nó. "Vì vậy, khi đó ở các nhà tư tưởng của giai cấp

(1) *Mác, Ăngghen tuyển tập*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, T.1, tr. 47.

(2) *Hệ tư tưởng Đức*. Sđd, tr. 49.

tư sản không có sự biểu hiện của tính tư lợi nào cả, ngược lại cả ở phương Tây lẫn ở nước Nga, họ hoàn toàn thành thật tin ở phúc lợi chung và thành thật mong muốn phúc lợi đó"[1]. Dĩ nhiên khi giai cấp tư sản đã mất hết vai trò lịch sử tiến bộ thì nền văn học của họ chỉ chứa chất những tư tưởng tình cảm phản nhân dân, phản tiến hóa.

Cũng cần phải chú ý có tình trạng chuyển hóa về mặt tư tưởng, ý thức giữa những bộ phận nhất định ngay giữa hai giai cấp thống trị và bị trị. Cho nên trong văn học không hiếm những nhân vật vốn xuất thân từ giai cấp bị trị, nhưng lại chịu ảnh hưởng nặng tư tưởng của giai cấp thống trị, thậm chí cả về mặt triết lí, thẩm mĩ, v.v... như AQ. của Lỗ Tấn chẳng hạn. Điều đó không có gì lạ. Mác, Ăngghen đã từng nói : "Những tư tưởng thống trị của một thời đại bao giờ cũng chỉ là tư tưởng của giai cấp thống trị"[2]. Giai cấp thống trị không những áp bức bóc lột nhân dân về mặt thể xác, mà còn đầu độc đè nén về mặt tinh thần, làm cho họ tiêm nhiễm phải những ý thức xấu xa, nhất là trong những thời kì "ổn định". Ngược lại trong những thời kì đấu tranh giai cấp gắt gao, một số nhà văn trong giai cấp thống trị lại viết ra những tác phẩm chan chứa tư tưởng tình cảm của nhân dân. Lênin viết : "Do nguồn gốc xuất thân và giáo dục của ông, L.Tônxtôi thuộc về tầng lớp quý tộc đại địa chủ Nga ; ông đã đoạn tuyệt với tất cả các quan niệm thịnh hành trong giới đó và, trong những tác phẩm cuối cùng của ông, ông đã kịch liệt phê phán chế độ đương thời về các mặt"[3].

Chính vì có tình hình liên đới, phát triển và chuyển hóa nói trên, cho nên cần tránh "chủ nghĩa thành phần" trong khi phân tích và đánh giá tác phẩm văn học. Biểu hiện của một thứ xã hội học dung tục, "chủ nghĩa thành phần" thường chỉ bám vào nguồn gốc xuất thân của tác giả và nhân vật để đoán định một cách cứng nhắc tính giai cấp của tác phẩm văn học.

b) Nêu cao lí tưởng nhân đạo chân chính, vạch trần chủ nghĩa bá đạo và chủ nghĩa nhân đạo giả hiệu

Chủ nghĩa Mác không đem đối lập đấu tranh giai cấp với chủ nghĩa nhân đạo để rồi phủ nhận nó, trái lại, chỉ không tách rời chủ nghĩa nhân đạo với quan điểm giai cấp mà thôi. Trong xã hội phân chia giai cấp, giai cấp thống trị áp bức bóc lột nhân dân làm sao có được lí tưởng

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 197.

(2) *Hệ tư tưởng Đức*. Sđd, tr, 47.

(3) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 271.

nhân đạo thật sự. Chỉ có giai cấp bị áp bức bóc lột mới đấu tranh cho quyền sống của con người, mới mong muốn đến một xã hội mà mọi người tương thân tương ái với nhau. Những yếu tố của chủ nghĩa nhân đạo nảy ra từ đó, nhưng nói chung chưa thành hệ thống trong các hình thái xã hội tiền tư bản. Khi giai cấp tư sản mới xuất hiện trong lòng chế độ phong kiến, đại diện cho một phương thức sản xuất mới tiên tiến hơn, cần huy động nhân công có quy mô của toàn xã hội để tạo ra một nền kinh tế hàng hóa, thì sự đòi hỏi giải phóng con người trở nên cấp bách và phổ biến chưa từng có. Lí tưởng nhân đạo chủ nghĩa đến lúc này mới được giai cấp tư sản nêu lên một cách hệ thống và có giá trị lớn lao trong lịch sử tư tưởng loài người. Nó đã tấn công mãnh liệt vào thành trì của chế độ phong kiến, vào lễ giáo và thần quyền, tạo ra thời kì Phục hưng rạng rỡ trong văn hóa văn nghệ. Chủ nghĩa nhân đạo này, cố nhiên mang nội dung giai cấp cụ thể, nhưng sở dĩ nó tiến bộ chính là vì giai cấp tư sản lúc này giữ vai trò tiên phong trong giai cấp bị trị. Nhưng một khi đặt ách thống trị lên toàn thể xã hội, thì "giai cấp tư sản đã đem một sự bóc lột công nhiên, vô sỉ, trực tiếp, tàn nhẫn thay cho sự bóc lột được che đậy bằng những ảo tưởng tôn giáo và chính trị" *(Tuyên ngôn của Đảng cộng sản)*. Hơn nữa, từ giữa thế kỉ XIX về sau, chủ nghĩa tư bản đã trở thành chủ nghĩa đế quốc nô dịch các dân tộc thuộc địa, thì giai cấp tư sản đã hoàn toàn vứt bỏ ngọn cờ chủ nghĩa nhân đạo tiến bộ trước kia. Nhưng thời kì đế quốc cũng là giai đoạn mở đầu cho cao trào cách mạng xã hội chủ nghĩa và giải phóng dân tộc. Để chống đối lại, giai cấp tư sản và bọn bồi bút lại trương lá cờ "chủ nghĩa nhân đạo" giả hiệu, siêu giai cấp, rêu rao về quyền con người, về tình thương yêu trừu tượng giữa con người, nhằm ngăn chặn công cuộc đấu tranh cách mạng giải phóng giai cấp và giải phóng dân tộc đang diễn ra gay gắt trong thời đại ngày nay. Nhưng từ lâu Ăngghen đã từng chỉ ra rằng : "Một đạo đức thực sự nhân đạo trên cả những đối kháng giai cấp và tàn dư của những đối kháng ấy, chỉ có thể có ở trong một xã hội không chỉ vượt qua, mà còn quên hẳn được sự đối lập giữa các giai cấp đối lập trong thực tiễn sinh hoạt"(1).

Nói như thế hoàn toàn không có nghĩa là chủ nghĩa Mác phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo nói chung và chủ nghĩa nhân đạo trong văn nghệ nói riêng, thậm chí cũng không phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo siêu giai cấp trong tương lai khi giai cấp đã bị tiêu diệt, và cả trong quá khứ, ở

(1) *Mác và Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 48.

thời kì cộng sản nguyên thủy, khi con người vừa thoát khỏi giai đoạn mông muội, chung sống với nhau trong những thị tộc đầy tính nhân đạo. Mác và Ăngghen đã từng ca ngợi như sau : "Với tất cả tính ngây thơ và giản dị của nó, chế độ thị tộc đó quả là một tổ chức tốt đẹp biết bao. Không có quân đội, hiến binh và cảnh sát, không có quý tộc, vua chúa, tổng đốc, trưởng quan và quan tòa, không có nhà tù, không có những vụ xử án, thế mà mọi việc đều trôi chảy cả... Mọi việc đều do những người hữu quan tự giải quyết lấy và trong đa số trường hợp thì một tập quán lâu đời đã giải quyết trước tất cả mọi việc rồi. Ở đây không thể có người nghèo khổ và thiếu thốn – nền kinh tế cộng sản chủ nghĩa thị tộc biết rõ những nghĩa vụ của mình đối với những người già yếu, ốm đau và những người thương tật trong chiến tranh. Tất cả đều bình đẳng và tự do, kể cả phụ nữ"(1). Nhưng vấn đề quan trọng trước mắt là *cuộc đấu tranh cách mạng của giai cấp vô sản hiện nay vẫn thấm nhuần chủ nghĩa nhân đạo sâu sắc.* Kế thừa chủ nghĩa nhân đạo nảy sinh trong những cuộc đấu tranh của nhân dân, kể cả của giai cấp tư sản thời kì đầu, chống áp bức nô dịch, giai cấp vô sản đã giương cao ngọn cờ chủ nghĩa nhân đạo trên cơ sở hoàn toàn mới về mục tiêu và phương pháp. Trong *Tuyên ngôn của Đảng cộng sản* có viết : "Nếu giai cấp vô sản thông qua con đường cách mạng mà trở thành giai cấp thống trị, nó dùng bạo lực tiêu diệt chế độ sản xuất cũ, thì đồng thời với việc tiêu diệt chế độ sản xuất ấy, nó cũng tiêu diệt luôn cả những điều kiện của sự đối kháng giai cấp, nó tiêu diệt các giai cấp nói chung, và cũng do đấy, tiêu diệt cả sự thống trị của chính ngay giai cấp mình. Thay cho xã hội tư sản cũ, với những giai cấp và đối kháng giai cấp của nó, xuất hiện một liên hợp, trong đó sự tự do phát triển của mỗi người làm điều kiện cho sự tự do phát triển của tất cả mọi người"(2). Giai cấp vô sản ý thức rõ rằng họ chỉ được giải phóng thực sự khi mọi giai cấp và dân tộc bị áp bức và nô dịch được hoàn toàn giải phóng. Hiển nhiên rằng việc xây dựng một xã hội không có giai cấp đã được các nhà xã hội học không tưởng nêu ra, nhưng là bằng con đường kêu gọi điều hòa giai cấp, cho nên lí tưởng nhân đạo của họ tuy cũng rất cao cả, nhưng là ảo tưởng. Chủ nghĩa Mác chủ trương đấu tranh để thủ tiêu mọi giai cấp áp bức bóc lột, đó mới là con đường khoa học và thực tế nhất. Chính vì thế mà Mác và Ăngghen gọi chủ nghĩa cộng sản là *chủ nghĩa nhân đạo hiện thực.*

---

(1) *Mác, Ăngghen tuyển tập.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1971, T.2, tr. 304.

(2) *Mác, Ăngghen tuyển tập.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1980, T.1, tr. 569.

Như thế, với chủ nghĩa Mác, tiến hành cách mạng là vì con người, vì tất cả mọi người mai sau, và vì tuyệt đại đa số người đang bị áp bức và nô dịch hiện nay. Ngược lại, cũng có loại đội lốt mácxít xem con người chỉ là công cụ, chỉ là phương tiện cho cái gọi là "cách mạng", hoàn toàn phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo cộng sản, chủ nghĩa nhân đạo hiện thực. Họ lập luận rằng chủ nghĩa nhân đạo là tư tưởng tư sản, bởi vì chủ nghĩa nhân đạo chủ trương tôn trọng nhân cách, hạnh phúc cá nhân tức là biểu hiện của chủ nghĩa cá nhân. Đối lập với chữ "tư" của chủ nghĩa tư bản, hạt nhân của chủ nghĩa cộng sản phải là chữ "công", cho nên nói đến chủ nghĩa nhân đạo tức là bôi nhọ chủ nghĩa cộng sản.

Nếu dùng đấu tranh giai cấp để phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo tất yếu sẽ hủy diệt văn hóa văn nghệ, thì dùng chủ nghĩa nhân đạo siêu giai cấp để chống lại đấu tranh giai cấp tất yếu cũng sẽ làm cho văn nghệ tự hủy diệt. Hai dạng hủy diệt tuy có khác nhau, nhưng cùng chứng minh cho một chân lí ngược lại : văn học chỉ phát sinh và phát triển lành mạnh khi có một lí tưởng nhân đạo chân chính. Đó là tư tưởng nhân đạo thô sơ nhưng cao đẹp thời cộng sản nguyên thủy và khi xã hội đã phân chia giai cấp, thì đó là tư tưởng nhân đạo nảy sinh trong quá trình đấu tranh đòi quyền sống của các giai cấp và dân tộc bị áp bức nô dịch, kể cả chủ nghĩa nhân đạo của giai cấp tư sản thời đầu. Kế thừa những tinh hoa đó, nền văn nghệ cách mạng của giai cấp vô sản đang phát triển mạnh mẽ dưới ngọn cờ của chủ nghĩa nhân đạo hiện thực. Một tác giả cổ điển của nền văn học này, Sôlôkhốp, đã nói : "Tôi muốn các tác phẩm của tôi giúp mọi người trở nên tốt hơn, có tâm hồn thuần khiết hơn, tôi muốn chúng góp phần gợi dậy tình yêu con người đồng loại và ý muốn đấu tranh mãnh liệt cho những lí tưởng của chủ nghĩa nhân đạo và sự tiến bộ của loài người. Tôi nhìn thấy sứ mạng của nhà văn ở chỗ này bằng tất cả những gì tôi đã viết và sẽ còn viết, tỏ lòng tôn kính đối với nhân dân lao động, nhân dân xây dựng, nhân dân anh hùng, những người không bao giờ xâm phạm ai, nhưng luôn luôn biết dũng cảm bảo vệ những gì của mình, danh dự của mình và quyền được xây dựng tương lai của mình như mình mong muốn"(1).

Tóm lại, quan điểm giai cấp không hề phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo mà khẳng định và nâng cao nó lên theo con đường chân chính. Điều này sẽ càng được làm sáng tỏ khi trình bày về tính đảng cộng sản, biểu hiện tập trung cao độ của tính giai cấp công nhân trong chương *Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa* ở sau.

---

(1) *Lí luận văn chương*. ĐHSP TP Hồ Chí Minh, 1984, tr. 39 (trích lại).

II – TÍNH NHÂN DÂN CỦA VĂN NGHỆ

1. Vài nét về vấn đề tính nhân dân của văn nghệ trong lịch sử

Sáng tác văn học nghệ thuật chân chính vốn từ lâu đã phản ánh và phục vụ cuộc sống và đấu tranh của nhân dân ở mức độ này hay mức độ khác, bằng hình thức này hay hình thức khác. Nhưng ý thức được phẩm chất tính nhân dân trong văn học nghệ thuật thì bao giờ cũng là công việc tự giác sau đó. Ở Trung Quốc, có lẽ Mặc Địch là người đầu tiên xuất phát từ tầng lớp thứ dân để xem xét vấn đề văn nghệ, nhưng quan niệm của ông có phần thiển cận, cứng nhắc. Mãi đến đời Đường, nhà thơ lớn Bạch Cư Dị mới đặt vấn đề quan hệ giữa văn nghệ với nhân dân một cách tha thiết và nhất quán. Có thể nói tính nhân dân đã trở thành một yếu tố quan trọng trong hệ thống lí luận thơ ca hiện thực chủ nghĩa của ông. Ông nói : "Phàm điều gì giảm nhẹ được nỗi thống khổ của nhân dân, hoặc có thể bổ cứu cho những khuyết điểm của nền thống trị, mà không nói thẳng ra được, thì tôi đưa vào thơ tôi" (*Thư gửi Nguyên Chẩn*).

Đất nước ta phải luôn luôn chống giặc ngoại xâm, vai trò của nhân dân luôn luôn nổi bật trong lịch sử. Khi phát biểu về văn thơ, ông cha ta không thể không ít hay nhiều, trực tiếp hay gián tiếp suy nghĩ đến vận mệnh và nguyện vọng của nhân dân. Đời Lí, Nguyễn Thường cho rằng "nghe âm nhạc ai oán", không những là "điềm mất nước", mà còn làm cho "dân chúng buồn khổ". Đời Trần, Nguyễn Phi Khanh thấy thơ ca có thể "thay cho tờ tâu" về việc : "Dầu mỡ mạng dân đã tiêu mòn quá nửa". Đặc biệt đến đời Lê, Nguyễn Trãi cho rằng cái gốc của nhạc – cũng có thể nói chung là của văn nghệ – là ở chỗ quan tâm thương yêu làm cho nhân dân được sống no đủ thanh bình. Thế kỉ XVIII, XIX, một trào lưu nhân đạo chủ nghĩa thấm sâu vào văn chương nghệ thuật, làm tăng thêm tính nhân dân trong quan niệm của ông cha ta. Khi Vũ Khâm Lân lên án cái thói "đua đòi theo ngọn từ chương", không phải chỉ vì "lo mất nước", mà còn vì lo không có lợi cho "dân sinh". Ngô Thời Trí cho rằng cái đẹp trong văn chương nghệ thuật thường gắn liền với những cảnh đời bình dân : quán chợ, lều tranh, v.v... Đầu thế kỉ XX, nhóm Đông kinh nghĩa thục xuất phát từ quan niệm *khai sáng* cho nhân dân để lên án tình trạng "thơ bao nhiêu quyển, văn bao nhiêu tập, văn hoa lòe loẹt thì có, còn nói về sự mở mang trí khôn cho dân thì không có gì"[1]. Và cụ Phan Châu Trinh tỏ ý phẫn nộ trước cảnh : "Vạn dân nô lệ dưới cường quyền. Mà văn chương bát cổ vẫn say giấc nồng" (*Chí thành thông thánh*).

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 193.

Ở phương Tây, vấn đề tính nhân dân trong văn học nghệ thuật được đề cập đến một cách tập trung trong thời kì chuẩn bị cách mạng tư sản. Tiêu biểu là những ý kiến của các nhà khai sáng thế kỉ XVIII. Rútxô cho rằng tình trạng nghệ thuật tách rời nhân dân là hậu quả của một xã hội bất công. Và theo ông, một nền nghệ thuật có đông đảo quần chúng tham gia và "khán giả có thể đồng thời là diễn viên" chỉ được thực hiện trong một nước cộng hòa tự do và bình đẳng. Điđrô kiên quyết chống lại tính chất quý tộc của chủ nghĩa cổ điển thế kỉ XVII, chủ trương đưa văn học nghệ thuật rời khỏi những khách thính. Ông kêu gọi văn nghệ sĩ không nên chỉ miêu tả cung đình với những ông hoàng bà chúa, mà phải phóng tầm mắt ra ngoài đường phố và chợ búa, miêu tả những con người thuộc đẳng cấp thứ ba. Ông chủ trương văn học nghệ thuật phải giáo dục nhân dân yêu điều lành, ghét điều dữ, giúp họ xây dựng phẩm chất đạo đức và tinh thần công dân. Ông cho rằng nhà văn có nhiệm vụ đem cảnh thương tâm của nhân dân đối lập với những thói tục xa hoa của bọn quyền quý. Quan niệm của các nhà khai sáng đã có nhiều ảnh hưởng đến mĩ học cổ điển Đức. Hêghen nói : "Nghệ thuật tồn tại không phải để cho một tập đoàn nhỏ bé sống thầm kín, không phải để cho một số người có trình độ học thức cao, mà nói chung là để cho toàn thể nhân dân"(1).

Các nhà mĩ học dân chủ cách mạng Nga càng có ý thức rõ hơn nữa về mối quan hệ giữa nhân dân với văn học nghệ thuật. Bêlinxki cho văn học là tấm gương phản ánh ý thức xã hội của nhân dân. Ngược lại, cuộc sống của nhân dân đối với nghệ thuật "đúng như dầu với lửa, dầu nuôi ngọn lửa thành ánh sáng, hoặc hơn nữa, như chất đất với cây cối", "tính nhân dân là... tiêu chuẩn cao nhất hiện nay, là hòn đá thử vàng, xác định phẩm chất của mọi tác phẩm thi ca, xác định sự bền vững của mọi vinh quang nghệ thuật"(2). Sécnusepxki kịch liệt chống lại thói tô hồng đời sống cơ cực của nhân dân. Đặc biệt quan tâm đến cuộc cách mạng của nhân dân, ông cho rằng tiêu chuẩn tính nhân dân trong văn nghệ trước hết là "mức độ chú ý" đến cuộc sống nhân dân cùng tầm quan trọng xã hội của nó, và tiếp theo là tính dân chủ về mặt hình thức. Đôbrôliubốp lại nói đến vấn đề thành lập một "đảng nhân dân" trong văn học để xem xét mọi vấn đề "theo quan điểm có lợi cho nhân dân". Ông kêu gọi văn nghệ sĩ phải sống cuộc sống của nhân dân, vứt bỏ mọi định kiến đẳng cấp, "rung động với một niềm cảm xúc hoàn toàn giản dị như nhân dân", v.v... Công lao của các nhà dân chủ cách mạng Nga là vạch rõ sự gắn bó mật thiết giữa văn học nghệ thuật với vận

---

(1) *Hêghen toàn tập*. T. 3, tr. 280 (tiếng Nga).

(2) *Các nhà văn Nga bàn về lao động văn học*. Sđd, T. 1, tr. 570.

mệnh nhân dân Nga, và trên cơ sở đó, nêu bật mối quan hệ hữu cơ giữa tính nhân dân và tính chân thật trong văn học nghệ thuật.

Nói chung mĩ học và lí luận văn học nằm trong phạm trù ý thức hệ trước đây, mặt dù đã có những đóng góp nhất định, vẫn chưa có thể đi đến một quan niệm toàn diện và triệt để về mối quan hệ giữa nhân dân và văn học nghệ thuật. Đó là chưa kể các học giả tư sản, trước mắt, để bênh vực cho những loại văn học nghệ thuật suy đồi, đã đưa ra thứ lí luận nghệ thuật vị nghệ thuật xa rời nhân dân. Gátxét, nhà mĩ học tư sản phản động cho rằng nền nghệ thuật mới sẽ là một nền nghệ thuật đẳng cấp, chứ không phải là một nền nghệ thuật dân chủ. Nền nghệ thuật mới chia người ta thành hai loại người : "Một bên là những người hiểu nền nghệ thuật đó, nghĩa là một bên gồm các nhà nghệ thuật, và một bên không phải là các nhà nghệ thuật. Nền nghệ thuật mới là nền nghệ thuật cho các nhà nghệ thuật"(1).

2. Chủ nghĩa Mác quan niệm về nhân dân và tính nhân dân trong văn nghệ

Lênin nói : "Mác trước sau đều chống lại một cách thẳng thắn các ảo tưởng tiểu tư sản cho rằng nhân dân là nhất trí, cho rằng nội bộ nhân dân là không có đấu tranh giai cấp. Khi dùng khái niệm nhân dân, Mác không hề có ý đem khái niệm này để xóa nhòa ranh giới khác biệt giữa các giai cấp. Mác dùng khái niệm nhân dân là để đem những thành phần xác định, có khả năng tiến hành cách mạng đến cùng liên kết thành một khối"(2). Như thế, khái niệm nhân dân bao gồm chủ yếu, nhưng không phải duy nhất, là những giai cấp lao động, song dĩ nhiên cũng không phải toàn dân tộc. Nhân dân đã, đang và sẽ bao gồm những giai cấp, những lực lượng xã hội tiến bộ, luôn luôn đứng về phía "cách mạng" trong những cuộc đấu tranh giai cấp và đấu tranh dân tộc. Thành phần trong nhân dân, do đó, không phải là "dĩ thành bất biến", mà luôn luôn thay đổi trong lịch sử, mặc dù nó luôn luôn lấy những giai cấp lao động làm nòng cốt và động lực cơ bản.

Là thước đo mối quan hệ thiết yếu giữa văn nghệ với nhân dân, tính nhân dân của văn học, do đó, cũng là một khái niệm mang tính lịch sử. Và nếu tính giai cấp là khái niệm chỉ thuộc tính, thì tính nhân dân là khái niệm chỉ phẩm chất của văn học. Trong xã hội phân chia giai cấp thì tính giai cấp là thuộc tính tất yếu của bất kì nhà văn và tác phẩm nào. Còn tính nhân dân chỉ có thể là phẩm chất của những nền văn học, những nghệ sĩ, những tác phẩm thuộc ý thức hệ của các giai

---

(1) *Nguyên lí mĩ học Mác – Lênin*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, T. 2, tr. 280 (trích lại).

(2) *Lênin toàn tập*, T. 9, tr. 118 (tiếng Nga).

cấp, các lực lượng xã hội tiến bộ trong lịch sử. Nền văn học của các giai cấp lạc hậu và phản động thì không thể có tính nhân dân được. Do đó không phải tính giai cấp nào cũng gắn liền với nhân dân, mặc dù tính nhân dân của bất kì loại văn học nào cũng mang nội dung giai cấp cụ thể. Trong một thời kì lịch sử nhất định, tính nhân dân cao nhất được biểu hiện tập trung ở giai cấp tiên phong. Các giai cấp khác sẽ được đánh giá về tính nhân dân tùy theo vai trò của mình trong hàng ngũ nhân dân. Như thế cũng có nghĩa là những tiêu chuẩn tư tưởng – thẩm mĩ cao nhất của tính nhân dân trong văn học cũng biến đổi tùy theo sự thay đổi vị trí của các giai cấp tiên phong trong lịch sử.

Xuất phát từ quan niệm duy vật lịch sử cho rằng nhân dân là người sáng tạo ra không những của cải vật chất mà cả những giá trị tinh thần, chủ nghĩa Mác đã giải quyết triệt để vấn đề tính nhân dân trong văn học nghệ thuật bằng cách gắn chặt nó với lí luận của cách mạng vô sản. Muốn cho nhân dân thật sự làm chủ văn học nghệ thuật từ hai mặt sáng tạo cũng như thưởng thức thì trước hết cần phải thực hiện sự cải tạo xã hội chủ nghĩa tận gốc đối với toàn bộ chế độ xã hội. Chỉ có chế độ xã hội chủ nghĩa và cộng sản chủ nghĩa mới bảo đảm cho nhân dân phát huy được những khả năng chân chính cũng như hưởng thụ được những quyền lợi chính đáng của mình, trong đó có phương diện văn học nghệ thuật. Ăngghen cho rằng khi lực lượng sản xuất đã đạt đến đỉnh cao, với sự phân công lao động hợp lí, không chỉ có thể sản xuất đủ bảo đảm sự tiêu dùng dồi dào cho tất cả thành viên trong xã hội, và lập quỹ dự trữ phong phú, "mà còn có thể dành cho mỗi thành viên đủ thì giờ nhàn rỗi để nhận thức tất cả những gì thật sự có giá trị trong nền văn hóa do lịch sử để lại – khoa học, nghệ thuật, các hình thức sinh hoạt tập thể, v.v... và không phải chỉ nhận thức, mà còn biến những thứ ấy từ chỗ là độc quyền của giai cấp thống trị thành tài sản chung của toàn thể xã hội và góp phần phát triển hơn nữa những tài sản đó"(1). Trong điều kiện lịch sử thế kỉ XIX, dưới ách áp bức đè nén của bọn thống trị bóc lột, Ăngghen chủ trương văn học phải phản ánh cuộc đấu tranh cách mạng của giai cấp công nhân – giai cấp tiên tiến nhất trong nhân dân : "Sự phản kháng cách mạng của giai cấp công nhân đối với hoàn cảnh chung quanh đang áp bức họ, những toan tính bột phát nửa tự giác hoặc tự giác – nhằm giành lấy quyền làm người của họ, hai cái đó đều thuộc về lịch sử, và có thể xứng đáng được chủ nghĩa hiện thực dành cho một chỗ trong lĩnh vực của mình"(2).

---

(1) *Mác, Ăngghen về nghệ thuật*. Sđd. T. 2, tr. 230.

(2) *Mác và Ăngghen về văn học*. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1958, tr.72.

Ăngghen cũng khẳng định giai cấp công nhân vốn đã có một trình độ văn hóa có thể thảo luận khoa học và thưởng thức nghệ thuật khá cao. Người kể lại nhiều lần đã được nghe những công nhân quần áo rách tả tơi, nói về địa chất học, thiên văn học và nhiều vấn đề khác "với những sự hiểu biết mà nhiều người tư sản Đức đã từng học tập ở nhà trường không có được. Và điều này chứng tỏ giai cấp vô sản Anh đã đạt được đến mức độ một nền văn học độc lập, tức là hầu như chỉ có công nhân là đọc được những tác phẩm quan trọng nhất của nền văn học mới về triết học, chính trị và thi ca... mở rộng đôi mắt và nghiên cứu nó một cách sung sướng và thành công"(1).

Lênin khi nêu ra nguyên lí tính đảng, không hề chủ trương xây dựng một nền văn học riêng cho những người cộng sản, mà là phục vụ chung cho "hàng triệu triệu người lao động". Sau khi giành được chính quyền, tiếp chuyện với Clara Xétkin, Lênin lại nêu ý kiến như sau : "Ý kiến của chúng ta về nghệ thuật không quan trọng lắm. Trong tổng số hàng triệu triệu nhân khẩu, nghệ thuật chỉ cống hiến cho vài trăm người hoặc vài nghìn người cũng không quan trọng lắm. Nghệ thuật là thuộc về nhân dân. Nó phải bắt rễ sâu xa nhất dưới cơ sở của quảng đại quần chúng lao động. Nó phải được những quần chúng này am hiểu và ưa thích. Nó phải kết hợp được tư tưởng, tình cảm và ý chí của quần chúng và nâng cao họ. Nó phải đào tạo được những nghệ sĩ từ trong quần chúng mà ra, đồng thời làm cho họ phát triển "(2).

Quán triệt tư tưởng của các tác gia kinh điển chủ nghĩa Mác, Hồ Chủ tịch nói : "Phải đặt rõ là văn hóa phục vụ ai ? Cố nhiên chúng ta phải nói là phục vụ công nông binh, tức là phục vụ đa số nhân dân"(3). Ngay năm 1943, trong *Đề cương văn hóa*, bên cạnh phương châm "dân tộc" và "khoa học", Đảng ta cũng nêu bật phương châm "đại chúng". Năm 1944, đồng chí Trường Chinh viết : "Riêng về văn nghệ mới Việt Nam thì phải có đủ tính dân tộc, tính hiện thực và tính nhân dân"(4). Tại Đại hội III năm 1960, Đảng ta cũng xem tính nhân dân là một phẩm chất cơ bản của nền văn nghệ mới : "Phát triển nền văn nghệ mới với nội dung xã hội chủ nghĩa và tính chất dân tộc, có tính đảng và tính nhân dân sâu sắc".

3. Tiêu chuẩn tính nhân dân trong tác phẩm văn học

Tính nhân dân biểu hiện trước hết ở chỗ tác phẩm phản ánh những hiện tượng, những sự kiện, đặt những vấn đề có ý nghĩa đối với vận

---

(1) *Mác, Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 353.

(2) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 660.

(3) *Về công tác văn hóa văn nghệ*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1971, tr. 19.

(4) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 144.

mệnh, với cuộc sống và đấu tranh của nhân dân. *Bình Ngô đại cáo* của Nguyễn Trãi nói lên vấn đề sống còn cùng những vinh quang lẫy lừng của dân tộc, là một tác phẩm tiêu biểu về tính nhân dân trong văn học cổ nước ta. *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố phản ánh nỗi thống khổ và vận mệnh bế tắc của người nông dân trước cách mạng, là một tác phẩm có tính nhân dân sâu sắc. Những tác phẩm phản ánh cuộc sống và tâm trạng của một số người nhỏ bé, lạc lõng, xa lạ với vận mệnh của quần chúng nhân dân, nói chung không thể xem là những tác phẩm có tính nhân dân được. Không thể đánh giá cao bài thơ ngậm vịnh sầu oán cái cảnh "Nền cũ lâu đài bóng tịch dương..." của Bà huyện Thanh Quan. Ngược lại, Hồ Xuân Hương với những bài thơ trữ tình châm biếm tràn đầy tinh thần chống đối chế độ và lễ giáo phong kiến, được xem như nhà thơ kiệt xuất của nhân dân. Những tiểu thuyết và truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, Nam Cao, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng v.v... ngày càng được nhân dân xem là tài sản của chính mình.

Nhưng không nhất thiết tác phẩm phải trực tiếp nói đến vận mệnh và cuộc sống của nhân dân mới có tính nhân dân. *Épghêni Ônêghin* của Puskin với một Tachiana luôn luôn ngột ngạt trong chốn cổng kín tường cao, với một Ônêghin sống "không lao động, không mục đích", "giết chết bạn trong một cuộc đọ súng", "tiêu phí đời mình vào chuỗi ngày tính từng giờ từng phút với trạng thái buồn chán vẩn vơ" vẫn được nhà phê bình dân chủ cách mạng Nga, Bêlinxki, gọi là "tác phẩm có tính nhân dân cao độ". Những tác phẩm loại này đã đặt những vấn đề có ý nghĩa quan trọng đối với nhân dân, đó là sự khủng hoảng của giai cấp phong kiến thống trị quý tộc. Ngược lại, có một số tác phẩm nói đến cảnh bùn lầy nước đọng, miêu tả trực tiếp số phận hạng người dưới đáy của xã hội như *Đời mưa gió* của Khái Hưng và Nhất Linh, không thể dễ dãi xem là những tác phẩm thực sự có tính nhân dân được.

Cho nên khi nói đến tính nhân dân của một tác phẩm biểu hiện ở đề tài, ở chủ đề, không phải là nêu lên một tiêu chuẩn cô lập, mà đúng hơn mới chỉ nói đến một khía cạnh trong một tiêu chuẩn thống nhất hữu cơ về mặt nội dung. Khía cạnh tiếp theo càng quan trọng hơn là phải xét đến việc nhà văn đã hiểu biết, đánh giá, giải quyết những sự kiện, những tính cách mà họ nêu ra như thế nào. Nói khác đi là phải xem nhà văn đã miêu tả cuộc sống theo quan điểm, tư tưởng, tình cảm của nhân dân dưới ánh sáng những lí tưởng tiến bộ của thời đại ra sao. Nếu Nguyễn Trãi không đứng trên đỉnh cao tư tưởng yêu nước của nhân dân ta thời bấy giờ, nếu Puskin không phải là đại biểu cho những tư tưởng tiên tiến trong giai đoạn cách mạng quý tộc vào đầu thế kỉ XIX ở Nga, và Ngô Tất Tố không đứng trên lập trường tiểu tư sản tiến bộ thì sẽ không có *Bình Ngô đại cáo, Épghêni Ônêghin* và *Tắt đèn* giàu

tính nhân dân như vậy. *Truyện Kiều* có tính nhân dân trong ý nghĩa trọn vẹn của khái niệm này không phải chỉ ở "những điều trông thấy", mà còn ở nỗi "đau đớn lòng" của Nguyễn Du. Chính là chủ yếu qua *Truyện Kiều*, tâm hồn của thi hào như đã kết tinh bao niềm đau khổ, hi vọng và ước mơ của hàng triệu quần chúng. Tuy Đặng Trần Côn miêu tả tâm trạng đau khổ của một phụ nữ quý tộc, với một thái độ ít nhiều mâu thuẫn và tiêu cực, nhưng tiếng nói oán ghét chiến tranh bao trùm lên khúc ngâm của ông vẫn phản ánh được thái độ của đông đảo quần chúng đối với chế độ phong kiến phản động đã gây nên bao nhiêu cuộc chiến tranh liên miên, tàn khốc. *Chinh phụ ngâm*, do đó, vẫn được xem là một tác phẩm mang tính nhân dân.

Biểu hiện tư tưởng tình cảm của nhân dân không có nghĩa là lí tưởng hóa, ca ngợi một chiều, mà phải phê phán những gì lạc hậu trong cuộc sống và trong tâm trạng của họ. Phê phán những người sùng Xlavơ đã thi vị hóa tính ngoan đạo và sự nhẫn nhục ở những người nông dân Nga, cho họ là những người mang tính nhân dân giả hiệu, Bêlinxki khẳng định rằng nghệ thuật mang tính nhân dân chân chính là nghệ thuật biết khai sáng cho quần chúng nhận thức được vai trò lịch sử của mình, biết tự giải phóng ra khỏi những ràng buộc lạc hậu và thoái hóa của bản thân cũng như ngoài xã hội. Phê phán những thói lạc hậu ở người nông dân Trung Quốc như AQ., Lỗ Tấn nói rõ : "Thương vì khổ, mà giận vì cam tâm chịu khổ". Các nhà kinh điển mác xít cũng rất tán thành thái độ này của các nhà văn cổ điển. Lênin viết : "Chúng ta còn nhớ nửa thế kỉ trước đây, nhà cách mạng dân chủ Đại Nga, Sécnưsepxki, người đã hiến cuộc đời mình cho sự nghiệp cách mạng, đã từng nói : "*Dân tộc khốn khổ, dân tộc nô lệ, từ trên xuống dưới đều là nô lệ*. Dù là nô lệ công khai hay giấu mặt, thì những người nô lệ Đại Nga cũng không thích nhắc lại những lời nói ấy. Nhưng theo chúng ta, thì đó là những lời nói chứng tỏ tình yêu chân chính đối với Tổ quốc, nỗi lo âu trước tình trạng thiếu tinh thần cách mạng trong quần chúng nhân dân Đại Nga"[1]. Mác cũng đã chủ trương phê phán bệnh ảo tưởng và chịu khuất phục ở nhân dân Đức : "Phải làm cho họ cảm thấy bị áp bức hơn là họ đang bị áp bức trong thực tế bằng cách gây cho họ ý thức về sự áp bức, và phải làm cho họ cảm thấy nhục nhã hơn là họ đang bị nhục nhã bằng cách nêu sự nhục nhã đó ra trước công chúng. Cần phải trình bày mối giới của xã hội Đức là một partie honteuse (bộ phận nhục nhã) của xã hội Đức, và cần phải bắt cái chế độ khủng khiếp đó nghe chính khúc nhạc của mình mà nhảy múa lên. Cần phải tập cho nhân dân kinh khủng đối với bản thân họ, để đem lại can đảm cho họ"[2].

---

(1) *Lênin bàn về văn hóa văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1977, tr. 432.

(2) *Mác, Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 347.

Tư tưởng tình cảm nhân dân ở nhà văn được tôi luyện trong sự gắn bó với những phong trào nhân dân. Nhưng đối với những nhà văn quá khứ thì không phải lúc nào đó cũng là điều kiện tiên quyết. Đối với cuộc cách mạng Tây Sơn, Tố Như chẳng phải đã "Ngẩn ngơ trông ngọn cờ đào" ? Trong văn học Nga thế kỉ XIX, bên cạnh Puskin, Sécnusepxki, Đôbrôliubốp, Nhêcraxốp, Xantưcốp - Sêdrin đều có tham gia phong trào cách mạng ở giai đoạn trước hay ở giai đoạn sau, ở mức độ này hay mức độ khác, còn có Gôgôn, Tuốcghênhep, Gônsarốp, A. Ôxtrốpxki không có liên hệ với một phong trào xã hội chính trị tiến bộ nào cả. Nhà phê bình Đôbrôliubốp cho rằng Gôgôn đã đạt tới rất gần quan điểm nhân dân, nhưng một cách tự phát theo lối mò mẫm của nhà nghệ sĩ. Và "Khi người ta giải thích cho ông rằng bây giờ ông cần tiến xa hơn nữa và phải xem xét mọi vấn đề của cuộc sống theo quan điểm nhân dân, từ bỏ mọi thiên kiến, từ bỏ lối trừu tượng hóa... thì khi đó chính Gôgôn lại lo sợ : ông cảm thấy hình như tính nhân dân là một cái vực thẳm, cần phải mau tránh xa..."(1).

Lênin chủ trương văn học nghệ thuật phải dễ hiểu đối với quần chúng nhân dân và được họ ưa thích. Điều này cũng có ý nghĩa quy định tiêu chuẩn thứ ba của tính nhân dân về mặt hình thức, đó là tính chất dân chủ, tính đại chúng về mặt nghệ thuật. Dĩ nhiên yêu cầu này phải gắn chặt với những yêu cầu về mặt nội dung nói trên. Ngay ý kiến của Lênin, thực ra, cũng phải được lí giải theo tinh thần toàn diện như vậy. Bởi vì nếu một tác phẩm có hình thức đại chúng, thậm chí trong một hoàn cảnh đặc thù nào đó, quần chúng rất ưa thích, nhưng về nội dung lại xa lạ với những vấn đề cuộc sống và đi ngược lại lí tưởng tiến bộ của thời đại thì không thể xem là tác phẩm có tính nhân dân được. Nội dung bao giờ cũng giữ vai trò quyết định. Ngay trong sáng tác dân gian vốn rất dễ hiểu với nhân dân cũng có cá biệt những tác phẩm chịu ảnh hưởng nặng tư tưởng của giai cấp thống trị phản động, thì vẫn không thể cho là có tính nhân dân được. Và không ít ví dụ tố cáo giai cấp thống trị phản động tìm mọi cách đầu độc ý thức của quần chúng bằng những loại "văn nghệ đại chúng" giả tạo, mị dân, khơi gợi những ham muốn thấp hèn như một số phim ảnh Hôliut chẳng hạn. Với bản chất văn hóa tiêu dùng, với những phương tiện thông tin tuyên truyền hiện đại, một phần văn nghệ thực dân mới ở miền Nam ta trước đây cũng sặc mùi "đại chúng" phản nhân dân như vậy.

Ngược lại cũng có không ít tác phẩm giàu tính nhân dân nhưng chưa phải đã được quần chúng hiểu ngay. Thưởng thức một bản giao hưởng

---

(1) *Đôbrôliubốp tuyển tập*. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1950, T.1, tr. 324.

của Bêtôven, một họa phẩm của Rambrăngtơ, đòi hỏi phải có một trình độ văn hóa thẩm mĩ cao. Nhưng một khi nhân dân đã làm chủ được những tác phẩm này, đời sống tinh thần sẽ phong phú thêm, sự hưởng thụ mĩ cảm sẽ trở nên vô giá. Đôbrôliubốp đã có lần nói rằng những giá trị nghệ thuật thật sự có tính nhân dân do các thiên tài văn học Nga sáng tạo ra, trên thực tế nhân dân chưa có thể hiểu ngay được. Lịch sử đã từng chứng minh, chỉ có cách mạng của giai cấp vô sản mới thật sự tạo đủ điều kiện để quảng đại quần chúng nhân dân tiếp xúc và thưởng thức được những tác phẩm vĩ đại của dân tộc và nhân loại. Sau Cách mạng tháng Mười, có người cho rằng nhân dân không cần và không thể hiểu được Puskin và L.Tônxtôi : "Người mugíc phải mang từ chợ về không phải Bêlinxki và Gôgôn, mà là những sách hướng dẫn phổ thông về gieo trồng cỏ" (Lêvitốp). Phê phán quan niệm đó, Lênin chủ trương : "Có bao nhiêu văn học cổ ở nước ta và châu Âu phải đưa hết vào quần chúng"(1).

Việc đánh giá tính nhân dân bao giờ cũng bắt đầu từ nội dung, nhưng hình thức nghệ thuật vẫn có giá trị độc lập của nó. Thông thường những tác phẩm tách rời cuộc sống, xa lạ với tư tưởng, tình cảm của nhân dân sẽ được tô đậm thêm bằng những hình thức nghệ thuật cầu kì, bí hiểm nhằm loại nhân dân ra ngoài "vườn cấm" của nó. Các khuynh hướng nghệ thuật vị nghệ thuật, chủ nghĩa duy mĩ, cũng như chủ nghĩa tân thời thịnh hành trong văn học phương Tây hiện đại là những ví dụ. Ở ta trước cách mạng, cũng có người cho rằng "Độc giả lĩnh hội được hay không , không phải là điều quan tâm của thi sĩ" (*Xuân thu nhã tập*).

Ngược lại, chúng ta quan niệm tác phẩm đã có tính nhân dân về mặt nội dung, lại cần phải có một hình thức nghệ thuật trong sáng, giản dị, gần gũi quần chúng. Và đó cũng là kinh nghiệm lịch sử cổ, kim, đông, tây, được chứng minh từ hai mặt sáng tác và lí luận. Nhiều thi phẩm của Nguyễn Du như những viên ngọc lóng lánh, nhưng quần chúng vẫn ngâm nga như của chính mình. Thơ Tố Hữu cũng kế thừa xuất sắc truyền thống đó. Viên Mai, nhà lí luận thơ cổ Trung Hoa khẳng định : "Ý sâu nhưng lời dễ" ; "Cái suy nghĩ được mặc dù khổ đấng, nhưng nói ra phải ngọt ngào" ; "Cái nói ra có thể bất ngờ với người khác, nhưng vẫn nằm trong ý của họ" ; v.v... (*Tùy viên thi thoại*).

Lịch sử đã từng chứng minh rằng quần chúng nhân dân là người nhận định những giá trị nghệ thuật tinh tế, công bằng và sáng suốt nhất. Nhưng trong hoàn cảnh bị áp bức bao đời, trình độ của quần chúng cũng có nhiều hạn chế, nhất là đối với những loại hình nghệ

---

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 568.

thuật mà truyền thống dân tộc chưa cung cấp được những kinh nghiệm thẩm mĩ cần thiết. Ở các nước đã kinh qua phát triển tư bản chủ nghĩa, quần chúng lao động chủ yếu là công nhân có trình độ văn hóa nói chung không quá thấp. Ở những nước phong kiến và thuộc địa hoặc nửa thuộc địa như ở ta trước đây trong thời kì đầu cách mạng, đối tượng phục vụ chủ yếu của văn nghệ là nông dân, trình độ văn hóa rất thấp, hứng thú thẩm mĩ lại gắn liền với những truyền thống lâu đời và cố hữu của dân tộc. Không phải ngẫu nhiên mà trước đây Hồ Chủ tịch đã từng căn dặn : "Mình viết cốt là để giáo dục, cổ động, nếu người xem mà không nhớ được, không hiểu được, là viết không đúng, nhằm không trúng mục đích. Mà muốn cho người xem hiểu được, nhớ được, làm được, thì phải viết cho đúng trình độ của người xem... Viết rồi phải thế nào ? ... Phải nhờ một số đồng chí công nông binh đọc lại. Chỗ nào ngúc ngắc, chỗ nào khó hiểu, họ nói ra thì phải chữa lại"(1). Dĩ nhiên, không nên theo đuôi quần chúng, ngăn chặn sự phát triển nâng cao trình độ văn hóa văn nghệ chung, bởi vì trình độ của quần chúng cũng được nâng cao nhanh chóng. Hồ Chủ tịch có kể lại một thể nghiệm nhỏ về hoạt động văn chương báo chí từ hơn nửa thế kỉ trước của Người như sau : "Khi đi qua Liên Xô, đồng chí L. phóng viên báo *Tiếng còi* bảo mình viết bài và dặn phải viết rõ sự thật : việc đó ai làm, ở đâu, ngày tháng nào, v.v... và phải viết cho ngắn gọn. Cách đây mấy năm, mình phải trở lại Liên Xô. Đồng chí L. lại bảo mình viết. Nhưng L. lại bảo : Chớ viết khô khan quá. Phải viết cho văn chương. Vì ngày trước khác, người đọc chỉ muốn hiểu những việc thật. Còn bây giờ khác, sinh hoạt đã cao hơn, người ta thấy hay, thấy văn chương thì mới thích đọc"(2). Phục vụ quần chúng nhân dân không có nghĩa là hạ thấp những yêu cầu tư tưởng thẩm mĩ của văn học. Lênin phân biệt nghiêm khắc việc phổ cập và sự tầm thường hoá, "sự làm ra vẻ phổ cập". Tầm thường hóa có nghĩa là phủ nhận khả năng suy nghĩ và thưởng thức của người đọc, cứ tung ra những thứ "giản lược, quái gở, pha những câu khôi hài lố bịch, đến nỗi người đọc chẳng cần phải nhai mà chỉ nuốt mớn cháo loãng đó thôi". Ngược lại, nhà văn phổ cập chân chính mặc dù cũng biết rõ rằng trình độ của người đọc tuy thấp, nhưng luôn luôn "sẵn có ý nghiêm túc bắt đầu óc suy nghĩ", do đó sẽ làm cho tác phẩm của mình có thể "giúp đỡ người đọc làm cái việc khó khăn và nghiêm túc đó, hướng dẫn họ bằng cách giúp họ đi những bước đầu tiên và học tập tiếp tục đi một cách độc lập"(3). Đánh

---

(1) *Về công tác văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 23, 24, 25.

(2) *Về công tác văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 47.

(3) *Lênin bàn về văn hóa, văn học*. Sđd, tr. 243.

giá cao Bétnưi, nhưng đồng thời Lênin đã phê bình nhà thơ có lúc "hơi tầm thường", vì "chạy theo độc giả, trong lúc cần phải đi trước họ một bước". Dễ hiểu không phải là dễ dãi. Nhưng trong văn học cũng như trong cuộc sống, "khó hiểu" thật ra cũng có hai loại. Một loại khi đã hiểu rồi thì khoan khoái thú vị. Loại kia, hoặc là cuối cùng vẫn không hiểu được, mà nếu hiểu ra rồi thì càng thấy rối rắm, vô vị, cầu kì, rỗng tuếch. Chỉ có những tìm tòi, phát hiện độc đáo, nhưng lành mạnh, đúng hướng, có cơ sở trong truyền thống tốt đẹp của dân tộc và nhân loại mới thật sự nâng cao được quần chúng.

Tính nhân dân là một trong những vấn đề cơ bản của lí luận văn học mác xít. Nhưng ở đây chủ yếu chỉ xét đến tính nhân dân trong văn học chuyên nghiệp. Do đối tượng và nội dung đặc thù của nó, tính nhân dân được biểu hiện rõ trong văn học dân gian. Nhưng đó là điều cần được làm sáng tỏ chủ yếu ở bộ môn Văn học dân gian – không phải chỉ ở bình diện lịch sử mà ngay ở bình diện lí luận.

Chương V. TÍNH DÂN TỘC VÀ TÍNH QUỐC TẾ CỦA VĂN NGHỆ

I - TÍNH DÂN TỘC CỦA VĂN NGHỆ

1. Tính dân tộc của văn nghệ bắt nguồn từ tính đặc thù của hiện thực dân tộc

Nếu tính giai cấp và tính nhân dân thể hiện mối liên hệ bản chất của văn nghệ với giai cấp và nhân dân, thì tính dân tộc là phạm trù tư tưởng - thẩm mĩ, thể hiện mối liên hệ khăng khít giữa văn nghệ và dân tộc.

Theo định nghĩa của Xtalin thì "dân tộc là một cộng đồng người ổn định, hình thành trong lịch sử, dựa trên cơ sở cộng đồng về tiếng nói, về lãnh thổ, về đời sống kinh tế và trạng thái tâm lí biểu hiện trong cộng đồng về văn hóa"[1]. Chẳng hạn dân tộc Việt Nam, dân tộc Nga, dân tộc Pháp, dân tộc Hán... Dân tộc không phải là chủng tộc. Tự người da trắng, da vàng hay da đen không làm thành dân tộc. Dân tộc gắn liền với khái niệm quốc gia thống nhất, có chung lãnh thổ, lịch sử. Vì vậy các tộc người sống trong quốc gia đó như Mường, Dao, Tày, Nùng, Êđê, Giarai... ở nước ta là thành phần của dân tộc Việt Nam như anh em trong một gia đình chứ không phải là từng dân tộc riêng lẻ. Các tộc người này cũng có văn hóa tiếng nói riêng giàu bản sắc, nhưng phải trong cộng đồng người Việt, dùng tiếng Việt, họ mới tiếp thu được văn minh thế giới và trở lại nâng cao trình độ văn hóa của dân tộc mình. Dân tộc cũng không phải là khái niệm chính quyền nhà nước. Nước ta có những thời kì bị chia cắt tạm thời thành hai miền với bộ máy chính quyền khác nhau, nhưng bao giờ cũng vẫn là một dân tộc thống nhất. Cốt lõi của khái niệm dân tộc là cái chung về lãnh thổ, kinh tế, lịch sử, văn hóa, tiếng nói. Cái chung ấy ở nhiều dân tộc hình thành cùng với sự xuất hiện và phát triển kinh tế tư bản chủ nghĩa của giai cấp

---

(1) *Vấn đề dân tộc và thuộc địa*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, tr. 43 (chúng tôi có sửa lại theo bản tiếng Nga).

tư sản, như các dân tộc Anh, Pháp, Mĩ... Nhưng có nhiều dân tộc hình thành sớm hơn do các điều kiện lịch sử khác. Có những dân tộc không trải qua con đường phát triển tư bản chủ nghĩa, nhưng như thế không có nghĩa là nó không trải qua sự hình thành dân tộc. Các nhà khoa học đã cho rằng dân tộc ta hình thành trước khi kinh tế tư bản xuất hiện. Điều kiện sản xuất lúa nước đòi hỏi các cư dân phải biết liên kết làm thủy lợi chống thiên tai, và nhất là chống ngoại xâm, nên nước ta đã sớm xuất hiện và tồn tại lâu đời mối liên kết làng xã, tâm lí dân chủ cộng đồng, tình thương cưu mang đùm bọc, lòng yêu nước, ý chí chống ngoại xâm.

Đặc thù của đời sống mỗi dân tộc mang lại cho văn nghệ dân tộc ấy một bản sắc độc đáo gọi là tính dân tộc.

2. Nội dung và biểu hiện của tính dân tộc trong văn nghệ

Tính dân tộc của văn nghệ là tổng hòa mọi đặc điểm độc đáo chung cho các sáng tác của một dân tộc và phân biệt với sáng tác của các dân tộc khác.

Tính dân tộc dễ nhận thấy nhất trong "màu sắc" dân tộc thể hiện ở ngôn ngữ, thiên nhiên, phong tục tập quán, sinh hoạt... Đọc sáng tác của một dân tộc, ta như sống cuộc sống của dân tộc đó với những đặc điểm của một thế giới riêng. Đó là làng quê, cây cỏ, hoa trái, phong tục Việt Nam qua thơ Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tố Hữu, Trần Đăng Khoa... với những hội đu, hát chèo, mời trầu, nước lụt đồng chiêm, cánh cò khoan thai, bóng tre mát rượi, ánh nắng chói chang. Sáng tác văn học Nga thể hiện một thiên nhiên khác : cánh đồng tuyết trắng, cỗ xe tam mã, con đường dài đi qua thảo nguyên, bão tuyết, cây bạch dương, mùa thu vàng, hạt phúc bồn tử, con chim hồng tước... Thiên nhiên trong thơ của Pablô Nêruđa tràn đầy cảnh sắc hùng vĩ của Chi Lê và châu Mĩ la tinh. Ông nhìn thấy những khu rừng mà bất cứ nhà thơ châu Âu nào nằm mơ cũng không thấy được, ông chứng kiến những trận mưa như trận đại hồng thủy tả trong kinh phúc âm, những trận cuồng phong, những trận cháy rừng chứa đựng một sức mạnh hoang sơ tiềm tàng, mãnh liệt.

Thiên nhiên dân tộc không phải chỉ là các hiện tượng vật chất trần trụi, mà là các hiện tượng mang dáng nét, tâm hồn riêng thấm vào hình ảnh con người. Ngạn trong tiểu thuyết *Hòn đất* của Anh Đức cảm thấy người yêu là Quyên có sự kết đọng của bao nhiêu thứ : "Trong Quyên hình như có trái măng cụt ngọt thau, có những cây tre vàng nắng, có lá cành lêkima xanh non, có tiếng nói yêu thương âu yếm của các mẹ già". Thiên nhiên thấm vào các hình ảnh ngôn ngữ : mặt trái xoan, mắt hạt nhãn, mũi dọc dừa, má bồ quân, ngón tay búp măng...

Sống ở xứ nhiệt đới, người Việt Nam phân biệt rạch ròi *mặt trời* và *nắng* (điều không có được ở tiếng Hán, tiếng Nga và nhiều tiếng châu Âu khác). Cái nắng Việt Nam mới nhiều vẻ làm sao ! Chỉ riêng trong thơ Tố Hữu ta có thể bắt gặp : nắng cháy, nắng lửa, nắng khét, nắng rát, nắng rực, nắng chang chang, nắng chói, nắng tràn, nắng ấm, nắng hồng, nắng vàng, nắng soi, nắng dọi, nắng hanh... Ngoài ra còn nắng quái, nắng xiên khoai... Đó là không khí dân tộc. Thật khó dịch các hình ảnh đó ra tiếng nước ngoài mà không bị mất mát những sắc thái độc đáo.

Nhưng tính dân tộc của văn nghệ không chỉ biểu hiện ở vật thể, đường nét, màu sắc có thể nắm bắt được. Nhà văn Nga Gôgôn đã nói rất chí lí : "Tính dân tộc chân chính không ở chỗ miêu tả cái áo xarafan (áo dài không có tay của phụ nữ nông thôn Nga – T.Đ.S.) mà ở ngay trong tinh thần dân tộc. Nhà thơ vẫn có thể là nhà thơ dân tộc ngay cả khi ông ta miêu tả một thế giới hoàn toàn khác lạ, nhưng nhìn nó bằng con mắt của dân tộc mình, nhân dân mình, cảm thấy và phát biểu theo lối mà đồng bào ông đang cảm thấy và phát biểu"(1). Nội dung căn bản của tính dân tộc là ở tinh thần dân tộc. Gớt trong bài báo nổi tiếng *Chủ nghĩa bình dân trong văn học* (1895) nhấn mạnh rằng nhà văn cổ điển của dân tộc là người "thấm nhuần tinh thần dân tộc". Hồ Chủ tịch cũng dạy : "Văn chương, nghĩa là viết sách và tiểu thuyết" có nhiệm vụ "lột cho hết tinh thần dân tộc"(2). Hầu hết các nhà văn hóa từ cuối thế kỉ XVIII đến nay như Vônte, Hêghen, Vinkenman, Hécđơ, Bêlinxki đều khẳng định tính dân tộc là phạm vi thể hiện của tinh thần dân tộc. Quan điểm đó rất đúng, bởi vì chủ thể sáng tạo ra tác phẩm văn nghệ đâu chỉ là cá nhân nghệ sĩ, mà đằng sau nghệ sĩ còn có giai cấp và dân tộc, những người đang làm chủ lãnh thổ, tiếng nói và các phương tiện nghệ thuật, những người đang đấu tranh để gìn giữ và phát triển cuộc sống của đất nước mình. Nghệ sĩ chỉ là người đại diện. Tinh thần dân tộc là yếu tố đặc biệt quan trọng để nhận ra tính dân tộc của văn nghệ trong những thời kì, do các lí do khác nhau, được sáng tác trên cơ sở một ngôn ngữ vay mượn. Chẳng hạn văn học viết bằng chữ Hán của ta trước đây hoặc văn thơ cách mạng Việt Nam được viết bằng chữ Hán, chữ Pháp trong nửa đầu thế kỉ XX (văn thơ Phan Bội Châu, truyện và kí thời đầu hoặc *Nhật kí trong tù*, thơ chữ Hán của Hồ Chủ tịch...).

Tinh thần dân tộc thể hiện ở tính cách dân tộc và cái nhìn dân tộc đối với cuộc đời. Tính cách dân tộc là những nét phẩm chất lặp đi lặp

---

(1) Dẫn theo Kuprianôva và Macôgônencô. *Tính độc đáo dân tộc của văn học Nga*. Lêningrát, 1976, tr. 196.

(2) *Về công tác văn hóa văn nghệ*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1971, tr. 19.

lại tạo thành bộ mặt tinh thần của dân tộc. Chẳng hạn con người Việt Nam có truyền thống thương người quên mình. Truyền thống đó có thể đã hình thành từ thời thần thoại Lạc Long Quân, được truyền tụng trong ca dao và thể hiện trong nhiều hình tượng nghệ thuật ưu tú của dân tộc. Tính cách ấy được phát huy cao đẹp nhất trong thời đại chống Mĩ cứu nước. Ta gặp tính cách ấy trong hình tượng chị Sứ của tiểu thuyết *Hòn đất*, một người "chỉ sung sướng bằng sự sung sướng của mẹ, cha, anh, em, đồng chí, và khi có con, chị dành cho con tất cả những gì mình có". Tình cảm ấy làm chị nhường hớp nước cuối cùng cho thương binh, kêu gọi chị ra suối Lươn, nâng đỡ chị đứng cao hơn cái chết. Ta gặp lại tính cách ấy trong cô Hai Mẫn của tiểu thuyết *Mẫn và tôi* : "Hạnh phúc của Mẫn đấy, cái hạnh phúc được đem cho" ; "Suốt đời cô Hai này chỉ biết nghĩ tới người khác thôi ư ? Bên cạnh gánh công tác trĩu vai, Mẫn phải lo cho cha mẹ, các em, con nuôi, nay đèo thêm mối lo cho người yêu chưa được săn sóc. Sao Mẫn không tính tới mình một chút cho công bằng ? Cái nếp vận vào mình ấy chưa dễ gì thay đổi". Tính cách ấy kết tinh rực rỡ trong hình ảnh Bác Hồ, lãnh tụ vĩ đại, Cha già của dân tộc. Bác Hồ xuất hiện nhiều trong thơ Tố Hữu, trong thơ các nhà thơ khác như Thanh Hải, Minh Huệ, Trần Đăng Khoa... nhưng lòng thương người là nét chủ đạo trở đi trở lại được Tố Hữu khắc họa thành một cái gì mênh mang :

Ôi lòng Bác vậy cứ thương ta
Thương cuộc đời chung, thương cỏ hoa
Chỉ biết quên mình, cho hết thảy
Như dòng sông chảy, nặng phù sa...

Phải chăng tính cách ấy cũng đã được thể hiện trong *Truyện Kiều, Quan Âm Thị Kính, Lục Vân Tiên* ?

Sẽ rất ấu trĩ nếu cho rằng tính cách dân tộc là một phẩm chất chung được phân phát *đồng đều* cho mọi thành viên dân tộc, hoặc là nét tính cách được lặp lại một cách *đơn điệu, nghèo nàn* ở các hình tượng văn nghệ dân tộc, hoặc là một tính cách bất biến, không vận động trong trường kì lịch sử. Các ví dụ trên cho thấy tính cách dân tộc là cái thống nhất trong sự đa dạng, là cái ổn định trong sự biến đổi. Tính cách dân tộc không làm mất cá tính.

Không nên hiểu tính cách dân tộc như một bảng liệt kê các phẩm chất biệt lập như cần cù, yêu nước, hào hiệp, hiếu khách, bất khuất... Tính cách dân tộc là một phẩm chất chỉnh thể, nó thể hiện trong một phức hợp liên kết các phẩm chất nhất định. Chẳng hạn lòng thương người của người Việt Nam gắn với đức hi sinh, lòng kiên nhẫn. Phải

chăng vì vậy mà biểu hiện của tình thương ấy là lòng thủy chung, tình nhẫn nại, nỗi chín đợi mười chờ ? Nhà thơ Bungari Blaga Đimitrôva trong *Ngày phán xử cuối cùng* có nhận xét : "Đất nước Việt Nam đã cho tôi gặp gỡ với lòng kiên nhẫn. Có lẽ đó là gương mặt thực chất của con người... Lòng kiên nhẫn mạnh hơn sức mạnh, vì chính nó làm cho sức mạnh trở thành bất lực"(1).

Tính cách dân tộc Nga lại nổi bật với những phức hợp phẩm chất khác. Đó là chất phóng khoáng, tâm hồn rộng mở, "Vừa vui táo tợn, đã buồn sâu xa" (Puskin), ý chí kiên cường, giàu nghị lực, lòng căm ghét sự tính toán nhỏ mọn... Có thể nhận ra các phẩm chất ấy qua các nhân vật của Puskin, Gôgôn, L.Tônxtôi, Gorki, A.Tônxtôi, Lêônốp, Sôlôkhốp, Phuốcmanôp, N.Ôxtrốpxki.

Tinh thần dân tộc còn thể hiện ở cái nhìn dân tộc đối với thế giới, không gian, thời gian, con người. Sống trong thế giới du mục, du cư thì con ngựa, bãi chăn, lều bạt là hình ảnh cơ bản của tồn tại. Vẻ đẹp của cô gái Kiếcghidia, trong truyện *Giamilia* của Aimatốp gợi nên vẻ đẹp của con ngựa dẻo dai, rắn rỏi. Đó là khi chị "ngửa đầu về phía sau để lộ cái cổ thon thả rất đẹp và hai bím tóc cháy nắng ngả sang màu nâu của chị gần chấm đất", "những bắp thịt tròn mập trên cặp giò bánh mật đẹp đẽ của chị căng lên, tập trung hết sức vác cho được bao tải, tấm thân mềm mại của chị uốn cong xuống dẻo dai như tấm thép". Những lá thư của người chồng không có tình yêu gửi về cho chị "nom giống hệt nhau như những con cừu non trong đàn", còn đám con trai ra mặt trận hết làm cho sân làng "vắng như một bãi chăn bỏ phế". Đó là cái nhìn của dân tộc du mục. Trong khi đó, ở một nước nông nghiệp nhiệt đới, Nguyễn Du suy nghĩ về cuộc đời qua sự sống của cây, của lá, của hoa. Ông nói về nỗi đau của người chết trẻ : "Nửa chừng xuân thoắt gãy cành thiên hương" ; tính toán về sự hi sinh : "Thà rằng liều một thân con. Hoa dù rã cánh, lá còn xanh cây" ; khi cám cảnh xa nhà : "Thiếp như hoa đã lìa cành" ; khi dứt khoát liều thân : "Cắm như chẳng đỏ những ngày còn xanh" ; khi người chị nhớ đến tình duyên của em : "Hoa kia đã chắp cành này cho chưa" ; khi con nhớ cha mẹ : "Một cây gánh vác biết bao nhiêu cành"... Cái nhìn dân tộc vừa phát hiện những nét độc đáo của cuộc sống dân tộc, lại vừa bộc lộ những tình cảm sâu đậm đặc biệt. Khi xem xét cái nhìn dân tộc cũng không nên giản đơn tuyệt đối hóa một nét nào, mà nên nhớ rằng tính dân tộc đích thực bộc lộ trong chỉnh thể và biểu hiện rất đa dạng.

Tính dân tộc cũng biểu hiện ở hình thức tác phẩm. Mỗi nền văn học dân tộc có hệ thống thể loại truyền thống, có các phương tiện miêu tả,

---

(1) Blaga Đimitrôva. *Ngày phán xử cuối cùng*. Nxb Thanh niên, tr. 217 – 219.

biểu hiện riêng, nhất là có ngôn ngữ dân tộc thể hiện tư duy, thị hiếu và tâm hồn dân tộc mình. A.Tônxtôi nói : "Nghệ thuật dân tộc là nghệ thuật mang mùi hương đất đai, trong tiếng mẹ đẻ mỗi từ dường như có hai lần ý nghĩa nghệ thuật, một ý nghĩa hôm nay, và một ý nghĩa mang từ thời ấu thơ đầy xúc cảm, trong những từ thân thuộc nghe vừa ngon lành, vừa hữu hình, ý vị"(1).

Tính dân tộc của văn nghệ còn thể hiện ở quá trình phát triển lịch sử độc đáo của nó cùng các đặc sắc do quá trình lịch sử ấy mang lại. Chẳng hạn có thể nhận thấy sự khác biệt dân tộc giữa chủ nghĩa hiện thực Nga và chủ nghĩa hiện thực Pháp thế kỉ XIX. Trong khi ở châu Âu cách mạng tư sản đã lật đổ chế độ quân chủ, thì ở Nga chế độ phong kiến nông nô vẫn còn và đang suy tàn. Ở Nga thời ấy chủ nghĩa tư bản chưa phát triển. Chiến tranh vệ quốc 1812 bộc lộ sức mạnh hùng vĩ của nhân dân Nga, nhưng các ý đồ giải phóng nhân dân của các nhà cách mạng quý tộc đều thất bại. Đặc điểm đó đã mài sắc cảm quan lịch sử và ý thức về nhân dân. Bêlinxki nói : "Nghiên cứu lịch sử, đó là tri thức hàng đầu vĩ đại nhất của thế kỉ chúng ta". Gôgôn nói : "Giờ đây chỉ có một tri thức lịch sử chắc chắn mới là hiện thực". Chính vì vậy sự quan tâm đến vận mệnh nhân dân và dân tộc, quan điểm lịch sử là đặc sắc dân tộc của chủ nghĩa hiện thực Nga. Trong khi đó ở Pháp, sau khi cách mạng Pháp thắng lợi, mọi thứ xấu xa của quan hệ tư sản đã bị phơi bày, xã hội hiện lên như một bức tranh sặc sỡ đầy những tham vọng cá nhân. Đồng thời sản xuất tư bản phát triển mài sắc cảm quan vật chất và ý thức khoa học trong quan sát đời sống. Bandắc ví xã hội người như một thế giới động vật và thực vật mà muốn hiểu phải nghiên cứu "sinh lí học" của "con người xã hội". Xtăngđan cũng nói nghệ thuật không thể đạt được đỉnh cao nếu không nghiên cứu "sinh lí học" của con người. "Sinh lí học" đây nên hiểu là cơ chế hoạt động tinh thần của cá nhân trong xã hội. Do đó, miêu tả đời sống trong tinh thần khách quan của phương pháp khoa học tự nhiên lại là một đặc sắc dân tộc của chủ nghĩa hiện thực Pháp.

Như vậy tính dân tộc của văn nghệ là phạm vi thể hiện tính quy luật đặc thù dân tộc trong đời sống tinh thần, nhận thức đời sống, biểu hiện nghệ thuật và con đường phát triển của văn nghệ dân tộc.

3. Tính dân tộc là một phạm trù lịch sử

Tính dân tộc của văn nghệ là một phạm trù lịch sử và phải nhìn nhận nó theo quan điểm lịch sử.

---

(1) A.Tônxtôi. *Tác phẩm* (10 tập). Mátxcơva, 1961, tr. 10.

Cho rằng tính dân tộc của văn nghệ là những thuộc tính bất biến cố nhiên là phi biện chứng, mà cho rằng các thuộc tính của văn học càng cổ xưa càng đậm đà dân tộc cũng là không đúng. Đó là tàn dư của ý thức hệ phong kiến lí tưởng hóa quá khứ. Nếu theo quan điểm đó, ta càng lui về quá khứ xa xăm của dân tộc thì sẽ bắt gặp thời kì đồ đá, thời săn bắt, hái lượm, thời kì mà con người hầu như chưa biết đến dân tộc và khác biệt dân tộc là gì. Nhưng cũng không phải đợi đến lúc hình thành dân tộc tư sản, dân tộc xã hội chủ nghĩa thì mới nói đến tính dân tộc của văn nghệ. Tính dân tộc hình thành trong cả một quá trình dài lâu. Trước khi hình thành dân tộc, trong ý nghĩa hiện đại, thì đã hình thành các tộc người có ngôn ngữ phong tục tập quán riêng, văn hóa riêng, những yếu tố sau này trở thành nòng cốt dân tộc hoặc tham gia vào cộng đồng dân tộc mới. Như vậy các yếu tố của tính dân tộc của văn nghệ, gắn liền với sự tồn tại của các tộc người ấy đã xuất hiện trước khi dân tộc ấy được hình thành. Theo Ăngghen, trong luận văn về Phơbách, một trong những thành tựu lớn của thời trung đại là sự hình thành của các dân tộc lớn, giàu sức sống mạnh mẽ. Các nhà khoa học nước ta cũng xác định rằng dân tộc Việt Nam hình thành vào khoảng thời gian từ thế kỉ X-XIII cho đến thế kỉ XV(1). Thời điểm hình thành đầu tiên các thuộc tính dân tộc có thể ngược lên đến thời đại xuất hiện sử thi dân tộc, bởi vì "sử thi anh hùng bao hàm một bức tranh hoàn chỉnh về đời sống nhân dân dưới hình thức kể chuyện anh hùng quá khứ"(2). Đặc biệt là sử thi phát triển trực tiếp từ các sự kiện trọng đại trong quá khứ dân tộc như *Iliát, Mahabharata, Bài ca Roland, Bài ca Xít, Đavit Xaxunxki*... trong đó thể hiện ý thức dân tộc, lòng yêu nước. Tính dân tộc trong văn học Việt Nam bắt đầu từ các truyền thuyết về thời đại Vua Hùng. Nhưng phải đến thế kỉ XIV – XV, thời điểm hình thành dân tộc mới được sưu tập ghi lại trong *Việt điện u linh* và *Lĩnh Nam chích quái*. Sự hình thành quốc gia độc lập tự chủ có tác dụng đẩy mạnh tính dân tộc của văn nghệ phát triển về chất.

Mốc tiếp theo của sự hình thành tính dân tộc là sự vận dụng ngôn ngữ dân tộc thành ngôn ngữ văn học. Chẳng hạn các nước Tây Âu trung thế kỉ, vì còn chế độ phong kiến cát cứ, lại thêm sự thống trị của giáo hội cơ đốc, sự hình thành ngôn ngữ văn học dân tộc của nhiều nước bị hạn chế, trở ngại rất lớn. Phần lớn các nhà văn đương thời của Italia, Anh, Đức đều sáng tác bằng tiếng Latinh và tiếng Pháp, ảnh hưởng

---

(1) Phan Huy Lê. *Cuộc hội thảo về vấn đề hình thành dân tộc Việt Nam*. Tạp chí *Nghiên cứu lịch sử*, số 5-1981.

(2) Mêlêtinxki. *Về nguồn gốc sử thi*. Tạp chí *Văn học*, số 1-1974, tr. 122.

nghiêm trọng tới sự phát triển văn học dân tộc. Vào khoảng thời văn nghệ Phục hưng, Đantơ ở Italia, Sôxơ ở Anh, Martin Opitz, Grimenhausen ở Đức và các tác giả khác bắt đầu sử dụng ngôn ngữ của dân tộc mình để sáng tác, đánh dấu bước hình thành của văn học dân tộc các nước đó. Suốt thời kì Bắc thuộc và các thế kỉ độc lập đầu tiên, việc sử dụng tiếng Hán Việt đã hạn chế nặng nề sự phát triển tính dân tộc của văn học Việt Nam. Bắt đầu từ Nguyễn Trãi (1380 – 1442) trở đi, tiếng Việt mới dần dần trở thành ngôn ngữ văn học, đánh dấu bước phát triển quan trọng của tính dân tộc trong văn học Việt Nam. Tuy nhiên do tình trạng song ngữ kéo dài, tiếng Việt bị giai cấp phong kiến khinh rẻ, đến đầu thế kỉ XX tính dân tộc trong văn học tiếng Việt mới được phát triển toàn diện. Phải đến giai đoạn văn học 1930 – 1945, ta mới có văn xuôi nghệ thuật tiếng Việt, kịch, thơ tiếng Việt, và chỉ dưới sự lãnh đạo của Đảng cộng sản Việt Nam, văn học ta mấy chục năm qua mới phát triển mạnh mẽ theo hướng dân tộc. Như vậy, xét riêng về mặt ngôn ngữ thì phải bước sang thế kỉ XX, tính dân tộc trong văn học Việt Nam mới được phát triển toàn diện, phong phú nhiều mặt.

Trong suốt quá trình phát triển, tính dân tộc không ngừng được phong phú thêm bởi sự tiếp thụ tinh hoa nước ngoài. Thơ ca Việt Nam vốn ưa vần lưng và hình thức tự sự trường thiên, được phong phú thêm bằng thơ Nôm hàn luật và phú Nôm từ văn học Hán. Tiếp thu thơ phương Tây, thơ ta giàu thêm với thể tự do và thể tám chữ chia khổ. Do đó không nên ngộ nhận rằng thơ lục bát đậm đà tính dân tộc hơn thơ chia khổ tám chữ, hay thơ tự do. Thơ Tố Hữu, thơ Xuân Diệu, thơ Chế Lan Viên đã chứng tỏ điều đó. Càng không thể xem văn xuôi hiện đại ít dân tộc tính hơn truyện Nôm cổ điển. Điều đó có nghĩa là không được lấy tính dân tộc của văn học thời đại trước để làm thước đo cho tính dân tộc của văn học thời đại sau, lấy văn học dân gian đo tính dân tộc của văn học viết. Quan điểm đó sẽ dẫn đến sự làm nghèo nội dung của tính dân tộc trong văn nghệ, nhất là tính dân tộc hiện đại.

4. Mối quan hệ giữa tính dân tộc và tính giai cấp trong văn học

Các nhà văn hóa thế kỉ XVIII – XIX khi nói đến tính dân tộc đều quan niệm nó như một thuộc tính siêu giai cấp. Quan điểm mơ hồ đó trong điều kiện cách mạng vô sản tỏ ra có hại, vì nó xóa mờ sự đối lập của giai cấp vô sản và tư sản.

Lí luận mác xít không chấp nhận điều đó. Nếu như không thể đồng nhất hay tách rời khái niệm dân tộc và giai cấp, thì cũng như vậy, không thể đồng nhất hay tách rời các khái niệm tính giai cấp và tính dân tộc của văn nghệ. Các nhà sáng lập chủ nghĩa Mác – Lênin mỗi

khi nói đến một giai cấp cụ thể, đều chú ý đến tính dân tộc của nó ; ngược lại, mỗi khi nói tới một dân tộc thì không bỏ qua nội dung giai cấp của nó, xem xét chúng trong sự quy định lẫn nhau.

Trong bài báo *Ý kiến phê phán về vấn đề dân tộc*, Lênin nhận định : "Trong *mỗi* nền văn hóa dân tộc đều có những *yếu tố*, mặc dù không phát triển, của một nền văn hóa dân chủ và xã hội chủ nghĩa, vì trong *mỗi* dân tộc đều có quần chúng lao động và bị bóc lột mà điều kiện sinh sống của họ nhất định phải sản sinh ra một hệ tư tưởng dân chủ và xã hội chủ nghĩa. Nhưng trong *mỗi* dân tộc cũng có nền văn hóa tư sản (phần nhiều là văn hóa của bọn Trăm đen và thầy tu), không phải dưới dạng chỉ là những "yếu tố" mà dưới dạng một nền văn hóa *thống trị*. Bởi vậy, "nền văn hóa dân tộc", nói chung, là nền văn hóa của địa chủ, thầy tu, giai cấp tư sản... Trong mỗi dân tộc hiện nay đều có hai dân tộc... Trong mỗi nền văn hóa dân tộc có hai nền văn hóa dân tộc. Có nền văn hóa Đại Nga của bọn Puriskêvích, bọn Gútscốp, bọn Struvê, nhưng cũng có nền văn hóa Đại Nga mà đại biểu là những người như Sécnusepxki, Plêkhanốp. Cũng có *hai nền văn hóa như vậy* ở Ucraina cũng như ở Đức, Pháp, Anh, ở dân Do Thái, v.v..."(1). Trong ý kiến này Lênin chẳng những dùng quan điểm giai cấp đập tan ảo tưởng về một nền văn hóa dân tộc phi giai cấp, vạch trần sự đối kháng giai cấp trong nội bộ một nền văn hóa dân tộc, mà còn dùng quan điểm lịch sử chỉ ra nội dung tư sản của khẩu hiệu "văn hóa dân tộc" lúc ấy, bởi vì giai cấp tư sản đang nắm quyền thống trị dân tộc.

Ngược lại, khi phân tích giai cấp, các nhà kinh điển đều chỉ ra đặc điểm dân tộc của nó. Ăngghen đã chỉ trích Écnextơ, nhà văn Đức có khuynh hướng vô chính phủ, khi nghiên cứu Ípxen chỉ thấy tính giai cấp mà không thấy tính dân tộc của nhân vật. Ăngghen viết : "Anh tiểu tư sản Na Uy là con cái của nông dân tự do, và vì thế so với anh tiểu tư sản Đức sa sút thì anh ta quả là một con người. Mà chị tiểu tư sản Na Uy cũng vậy. Chị ta có địa vị vô cùng cao hơn chị vợ anh tiểu tư sản Đức. Và dù những kịch bản của Ípxen chẳng hạn, có những nhược điểm như thế nào chăng nữa, thì chắc chắn là kịch bản đó cũng phản ánh được cái giới tiểu và trung tư sản, nhưng đó là một giới khác hẳn với giới của Đức, một giới mà những con người trong đó còn có khí cách và tính tự động và hành động một cách độc lập"(2).

Trong trường kì lịch sử, các giai cấp xã hội khác nhau đã để lại dấu ấn sâu sắc trong sự phát triển của dân tộc. Đồng chí Lê Duẩn nói :

---

(1) *Lênin bàn về văn hóa văn học*. Hà Nội, 1977, tr. 146, 158.

(2) Mác và Ăngghen. *Về văn học và nghệ thuật*. Hà Nội, 1978, tr. 172.

"Trong mỗi giai đoạn lịch sử có một giai cấp đại diện cho dân tộc. Trong xã hội phong kiến thì giai cấp phong kiến đại diện cho dân tộc. Trong xã hội tư bản thì giai cấp tư sản đại diện cho dân tộc. Đến thời đại ngày nay thì chính giai cấp vô sản đại diện cho dân tộc"(1). Do đó phải quan niệm dân tộc một cách lịch sử cụ thể là dân tộc phong kiến, dân tộc tư sản và dân tộc vô sản. Đồng thời lại không được quên rằng dân tộc phong kiến Việt Nam khác dân tộc phong kiến Trung Hoa, dân tộc tư sản Việt Nam khác dân tộc tư sản Pháp, dân tộc vô sản Việt Nam không giống dân tộc vô sản Nga.

Như vậy là về lịch sử cũng như về lí luận, tính giai cấp và tính dân tộc không tách rời, không có tính dân tộc siêu giai cấp cũng như không có tính giai cấp cụ thể phi dân tộc. Điều này có ý nghĩa phương pháp luận quan trọng đối với việc nghiên cứu xã hội nói chung cũng như nghiên cứu văn nghệ nói riêng.

Nhưng mặt khác, không được đồng nhất tính dân tộc vào tính giai cấp, hay ngược lại, vì như vậy là hòa tan cái này vào cái kia và thủ tiêu một trong hai cái. Ở đây cần nhận rõ tính dân tộc tuy là cái đặc thù, nhưng là cái chung trong quan hệ với cái riêng là các giai cấp trong dân tộc. Là cái chung (chứ không phải cái "siêu" hay cái "chung chung"), tính dân tộc "tồn tại trong cái riêng, qua cái riêng" là tính giai cấp. Bất cứ tính giai cấp (cụ thể, của dân tộc) nào "cũng là có tính chung"(2) là tính dân tộc. Mức độ thể hiện cái chung ít hay nhiều, đậm hay nhạt, phụ thuộc vào đặc điểm cái riêng. Quan hệ tính dân tộc và tính giai cấp cũng như vậy. Sống trong cùng một lãnh thổ, chung một hoàn cảnh địa lí, kinh tế, nói chung một tiếng nói, hưởng chung một nền văn hóa, các giai cấp khác nhau đều ít nhiều mang một tính chất dân tộc, chẳng hạn ý thức giữ gìn mảnh đất sinh tụ của dân tộc, sự gắn bó với phong tục tập quán, tình cảm đối với tiếng mẹ đẻ, lòng yêu nước, tự hào dân tộc. Nhưng mặt khác, cũng rất dễ hiểu là chỉ có nhân dân lao động, chủ nhân của lịch sử, người sáng tạo và giữ gìn tiếng nói và nền văn hóa vật chất và tinh thần của dân tộc mới thể hiện tính dân tộc đầy đủ nhất, sâu sắc nhất. Các giai cấp thống trị, bóc lột chỉ trong giai đoạn đang lên, khi có vai trò tiến bộ trong lịch sử, thì mới thể hiện rõ nét tính dân tộc. Chẳng hạn giai cấp phong kiến đời Lí, Trần, Lê. Ngược lại, khi đứng trước nguy cơ bị hất khỏi vũ đài lịch sử, chúng có thể phản nước, hại dân, phản bội dân tộc. Chẳng hạn giai cấp tư sản địa chủ phản động ở miền Nam trước đây, câu kết với đế quốc, phát triển

---

(1) *Thanh niên với cách mạng xã hội chủ nghĩa.* Hà Nội, 1968, tr. 169.

(2) Lênin. *Bút kí triết học.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 384.

các hủ tục và các tư tưởng lạc hậu khác để phục vụ chính sách xâm lược của đế quốc Mĩ. Trong khi đó, giai cấp vô sản lãnh đạo cách mạng Việt Nam lại phát huy tính dân tộc tới một đỉnh cao chưa từng có. Nhưng tính dân tộc mặc dầu mang nội dung giai cấp cụ thể, vẫn không được đồng nhất vào tính giai cấp, đi đến phủ nhận tính dân tộc như là sự biểu hiện của cộng đồng lãnh thổ, kinh tế, văn hóa, lịch sử. Bởi vì sự phân hóa và đấu tranh giai cấp trong nội bộ dân tộc không dẫn đến mức phá vỡ hay thủ tiêu dân tộc. Xét trong trường kì lịch sử, sự hình thành và phát triển của dân tộc, không nhờ vào cố gắng riêng của một giai cấp nào, mà là kết quả của hoạt động chung của mọi tầng lớp của dân tộc, tạo thành cuộc sống tự nhiên của dân tộc đó.

Xác định điều này là khẳng định cơ sở lí luận của việc kế thừa truyền thống dân tộc, và việc kế thừa này có một tầm quan trọng mà sự tiếp thu tinh hoa nước ngoài không thể nào thay thế được. Quả vậy, làm sao có thể xây dựng được một nền văn nghệ đậm đà tính dân tộc mà lại từ chối việc kế thừa vốn quý tinh thần dân tộc và văn nghệ dân tộc chỉ vì chúng là sản phẩm của các giai cấp phi vô sản trước đây ? Một thái độ trân trọng, gạn đục khơi trong ở đây là không thể thiếu. Lênin từng tự hào đánh giá rất cao nền văn học cổ điển Nga, nhất là di sản của L.Tônxtôi. Đảng ta cũng nêu một tấm gương trân trọng di sản, ngay cả các hiện tượng văn học tư sản trước cách mạng. Sáng tác của nhóm Tự lực văn đoàn, về lập trường giai cấp là tư sản cải lương, nhưng về mặt dân tộc, "đã góp phần đẩy phong trào văn nghệ nước ta tiến lên một bước"(1). Văn thơ lãng mạn trước Cách mạng tháng Tám phần nhiều mang tính chất tiểu tư sản, nhưng "chúng ta cần cố gắng tìm hiểu mọi nhân tố yêu nước và tiến bộ trong những tác phẩm lãng mạn trước đây. Cần đánh giá đúng tinh thần căm thù bọn đế quốc và vua quan, cường hào, nỗi đau khổ của người dân mất nước, sự quằn quại của tâm hồn bị bóp nghẹt, lòng khát khao một cuộc sống chân thật và tự do"(2). Dĩ nhiên, ở đây cần phải nhận rõ tất cả hạn chế giai cấp về mặt tư tưởng và nghệ thuật của các hiện tượng văn học đó.

Hiểu rõ mối quan hệ biện chứng nói trên cũng đưa tới một hệ luận tất yếu là ngày nay, trong nền văn nghệ mới, tính dân tộc không tách rời với nội dung xã hội chủ nghĩa và chủ nghĩa quốc tế vô sản. Trong nền văn nghệ mới, các mẫu mực nghệ thuật dân tộc sẽ được tái sinh dưới ngọn cờ của giai cấp vô sản để phục vụ con người mới và ba cuộc

---

(1) Trường Chinh. *Chủ nghĩa Mác và văn hóa Việt Nam* (in lần thứ 2). Hà Nội, 1974, tr. 55.

(2) Trường Chinh. *Về văn hóa văn nghệ* (in lần thứ 3). Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr. 189.

cách mạng, chúng sẽ được đổi mới và bổ sung thêm bằng những giá trị mới do nội dung cuộc sống hiện đại và thế giới quan Mác - Lênin mang lại.

5. Tính dân tộc của văn nghệ là một phạm trù tư tưởng - thẩm mĩ

Cần phân biệt tính dân tộc trong đời sống như một phạm trù xã hội học, dân tộc học và tính dân tộc trong văn nghệ như một phạm trù tư tưởng - thẩm mĩ.

Là một phạm trù xã hội học, dân tộc học, tính dân tộc thể hiện trong tất cả mọi hiện tượng đặc thù, có tính loại hình, đặc trưng cho đời sống, phong tục dân tộc qua các thời kì lịch sử khác biệt với các dân tộc khác, bất kể tích cực hay là tiêu cực, văn minh hay là cổ sơ. Chẳng hạn người Việt xưa búi tóc, ăn trầu, răng đen, mặc áo tứ thân, đi thuyền rồng. Người Trung Quốc xưa đội mũ, mặc áo cừu, đi xe song mã, tứ mã. Về mặt xã hội học, tính cách dân tộc có thể được hiểu như một điển hình xã hội, hình thành trong những điều kiện lịch sử nhất định. Ăngghen đã từng nói đến một tính cách Đức hèn nhát, hạn chế, bất lực, không có năng lực chủ động gắn liền với đời sống của lớp thị dân chiếm ưu thế lúc ấy(1). Lênin từng nói đến một "điển hình của cuộc sống Nga" là Ôblômốp : "Hắn bao giờ cũng nằm trên giường và đặt ra các kế hoạch. Từ bấy đến nay đã biết bao thời gian trôi qua. Nước Nga đã tiến hành ba cuộc cách mạng rồi mà bọn Ôblômốp vẫn còn..."(2). Gôgôn trong lời tựa viết cho tập I *Những linh hồn chết* (1846 - 1847) cũng nói, nhân vật Sisicốp "có nhiệm vụ trình bày cho bạn đọc thấy những khuyết điểm và những cái xấu của những người Nga nhiều hơn là những ưu điểm và đức hạnh của họ"(3). Lỗ Tấn qua thiên *AQ. chính truyện* "muốn phơi bày nhược điểm quốc dân", viết ra "linh hồn của người Trung Quốc hiện đại" (đầu thế kỉ XX). "Nhược điểm quốc dân" mà Lỗ Tấn muốn phê phán đó là "phép thắng lợi tinh thần", tính hay quên lịch sử, vừa tự phụ vừa tự ti, không dám nhìn thẳng vào sự thật... Tất cả các hiện tượng nêu trên đều là những nét điển hình của đời sống dân tộc trong lịch sử, là đối tượng của nhận thức và miêu tả nghệ thuật, là thuộc tính dân tộc hiểu theo nghĩa là một phạm trù xã hội học. Bỏ qua các đặc điểm đó thì khó mà đạt đến tính chân thực trong miêu tả hiện

---

(1) Ăngghen. Thư gửi : Pon Ecnextơ. Trong sách : *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học nghệ thuật.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1977, tr. 168.

(2) Lênin. *Về tình hình quốc tế và trong nước của nước Cộng hòa Xô viết,* 3-1922. *Toàn tập,* T. 45, tr. 13 (tiếng Nga).

(3) Gôgôn. *Những linh hồn chết,* T. 1. Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, tr. 55.

thực. Đồng chí Trường Chinh nói : "Một yêu cầu của điển hình hóa trong nghệ thuật hiện thực là tính cụ thể và hoàn cảnh lịch sử xã hội của nhân vật. Tính cụ thể và hoàn cảnh lịch sử xã hội đó trước hết phải thể hiện ở đâu ? Ở tính dân tộc và tính thời đại. Miêu tả những con người mới của Việt Nam phải hệt Việt Nam, ném vào bất cứ một nước anh em nào cũng không thể lẫn được, như thế mới là hiện thực"(1).

Tính dân tộc của văn nghệ gắn liền với các thuộc tính dân tộc(2) nói trên, nhưng là một phạm trù khác chỉ phẩm chất tư tưởng – thẩm mĩ của văn nghệ. Nói đến tính dân tộc của văn nghệ là nói đến một giá trị, một hiện tượng tinh hoa, một bản sắc độc đáo của văn nghệ dân tộc. Tính dân tộc của văn nghệ là một phạm trù phẩm chất bởi vì nó được hình thành trên tinh thần yêu nước, yêu dân tộc, được ý thức rõ rệt cùng với sự trỗi dậy của ý thức dân tộc, tài năng dân tộc, với lòng tự hào về đóng góp của văn nghệ dân tộc cho nhân loại. Chính vì vậy sự phân biệt tính dân tộc như một phẩm chất với các thuộc tính của các hiện tượng xã hội có cội nguồn dân tộc là hoàn toàn hợp lí. Không phải mọi thuộc tính dân tộc đều tạo nên tính dân tộc của văn nghệ. Sẽ rất giản đơn nếu cho rằng mọi bài thơ viết bằng tiếng Việt đều có tính dân tộc Việt Nam. Kì thực, tiếng Việt phải đạt tới mức thâm thúy của ca dao, tục ngữ, hồn hậu như thơ Nôm của Nguyễn Trãi, phải uyển chuyển mà tình tứ nhiều vẻ như thơ Kiều của Nguyễn Du, mộc mạc mà thấm thía như văn tế của Nguyễn Đình Chiểu thì tính dân tộc của văn học mới bộc lộ ra được. Thuộc tính dân tộc của các hiện tượng đời sống chỉ được tái hiện thành tính dân tộc của văn nghệ chừng nào nó thấm nhuần tinh thần dân tộc, mang tâm hồn dân tộc. Thật khó tìm thấy tính dân tộc khi một người nước ngoài hát điệu quan họ, cũng như cây tre dưới bút của họa sĩ nước ngoài sao có thể mang tính dân tộc như cây tre trong tranh lụa, tranh sơn mài của ta.

Không phải ngẫu nhiên mà tính dân tộc của văn nghệ thường bộc lộ trực tiếp qua các nhân vật chính diện, những hình tượng mang lí tưởng, đạo đức, cái đẹp mà cả một dân tộc yêu chuộng nâng niu. Đó là Kiều, Lục Vân Tiên, chị Sứ, Hai Mấn... trong văn học Việt Nam. Đó là Natasa, Sapaép, Paven Corsaghin, Vikhrốp... trong văn học Nga ; Lưu Bị, Trương Phi, Võ Tòng, Lí Quỳ... trong văn học Trung Quốc. Trái lại, nhân vật phản diện không bao giờ trực tiếp thể hiện tính dân tộc của văn học. Đó là loại nhân vật mang những biểu hiện mà cả dân tộc ghét bỏ, khinh

---

(1) Trường Chinh. Trong sách : Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng, ... *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội, 1972, tr. 249.

(2) Về sự phân biệt "thuộc tính dân tộc" và "phẩm chất dân tộc" trong văn học, xin xem : Phương Lựu. *Tìm hiểu một nguyên lí văn chương*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1983, tr. 108, 145.

bỉ. Đó là Sở Khanh, Mã Giám Sinh, Trịnh Hâm, Bùi Kiệm, thằng Xăm... Nghị Quế mang trọn các tính chất đối lập với tính dân tộc Việt Nam : sùng đồ Tây, trọng chó hơn người, thiếu văn hóa, không chút động lòng trước người hoạn nạn. Mụ vợ y là Hoàng Thị Sẹo lại quá quắt hơn ở giọng giả dối : "Ấy tôi hay thương người thế đấy. Người khác thì ai hơi đâu !". Chính vì như vậy, tính dân tộc Nga không nằm ở các tính cách của *Những linh hồn chết* như Nôzdriốp, Xôbakiêvich, Pluskin, Sisicốp v.v..., mà ở trong tâm hồn người trần thuật. Cũng như không thể coi AQ. là hiện thân cho tính dân tộc Trung Hoa. Phẩm chất ấy phải tìm trong tâm hồn Lỗ Tấn. Các nhân vật ấy mang các "thuộc tính" dân tộc xuất hiện trong những điều kiện lịch sử cụ thể. Tính dân tộc thể hiện ở nỗi đau dân tộc, ở ý thức sâu sắc về số phận dân tộc, ở khát vọng da diết của dân tộc muốn từ giã nhanh chóng một quá khứ nặng nề để vươn nhanh trên con đường tiến bộ của nhân loại. Trong bài *Tỉnh quốc hồn ca* viết năm 1907, Phan Châu Trinh so sánh người Việt với người Âu, Mĩ, vạch ra mọi thói xấu xa trong đời sống người Việt đương thời. Nhưng tính dân tộc của bài ca không phải ở các tính xấu đó, mà ở tinh thần dũng cảm tự phê phán, dám noi theo con đường tiến bộ. Chính cái sức mạnh tiềm tàng đó của người Việt đã đưa dân tộc ta từ chỗ đắm chìm trong tăm tối, nhanh chóng vươn lên, đứng vào hàng ngũ các dân tộc tiên phong trong thế giới hiện đại.

Từ những điều nói trên ta thấy tính dân tộc của văn nghệ như một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ, chẳng những khác với phạm trù thuộc tính dân tộc, mà còn luôn luôn gắn liền với tính nhân dân, tính chân thực, tính nghệ thuật. Lẫn lộn hai phạm trù về tính dân tộc nói trên, cũng như không thấy mối quan hệ của chúng, sẽ dẫn đến hiểu sai thực chất tính dân tộc trong văn nghệ, làm nghèo nàn tính dân tộc của văn nghệ.

II – TÍNH QUỐC TẾ VÀ TÍNH NHÂN LOẠI CỦA VĂN NGHỆ

1. Tính nhân loại và tính quốc tế của văn nghệ

Con người ngoài cộng đồng dân tộc, còn có cộng đồng quốc tế và nhân loại. Tất cả các dân tộc đều sống trên trái đất, trong một khí quyển thống nhất, dưới một bầu trời sao, một ánh mặt trời. Họ đều chịu sự tác động của các quy luật chung của tự nhiên và xã hội. Đó là cơ sở khách quan của tính nhân loại và tính quốc tế của văn nghệ, tạo thành những nét cộng đồng nhân loại trong văn nghệ các dân tộc.

Lí luận mác xít phủ nhận thuyết tính người chung chung, siêu giai cấp nhưng không phủ nhận tính nhân loại. Nếu hiểu tính nhân loại là thuộc tính bản chất của chủng loại người thì qua tác phẩm của Mác có

thể thấy, đó là : a) tính xã hội ; b) vai trò chủ thể cải tạo thế giới và cải tạo bản thân mình, có khả năng vật thể hóa bản chất mình và làm thế giới "người hóa" ; c) có khả năng cảm thụ thế giới và bản thân một cách sâu sắc ; d) khả năng sáng tạo tổng hợp, sản xuất ra mọi vật theo quy luật của cái đẹp. Có thể nhận thấy là hầu hết các phẩm chất tốt đẹp của nhân loại đều gắn liền với hoạt động sản xuất xã hội của nó. Chính là nhờ sản xuất xã hội (tức sản xuất cho người khác) mà con người biết quý yêu người khác như yêu mình, sự phát triển toàn diện của một cá nhân là điều kiện cho sự phát triển của mọi người, con người biết yêu lao động, yêu thiên nhiên và mọi thành quả sáng tạo của con người. Tính nhân loại làm cho con người trở thành một sức hấp dẫn lớn. Nếu như quan hệ sản xuất đối kháng có thể kìm hãm sự sản xuất xã hội, nhưng không thể thủ tiêu nó, thì cũng vậy, tính giai cấp có thể làm đổi thay, phân hóa, nhưng không loại trừ tính nhân loại. Ngược lại, chính là đấu tranh giai cấp góp phần làm phát triển các phẩm chất tốt đẹp của con người như yêu tự do, yêu hòa bình, ghét bất công, ghét bóc lột, dũng cảm bất khuất, biết hi sinh... ở các đại diện ưu tú của nhân loại chẳng hạn như Sếcxpia, Gớt, Huygô, Nguyễn Trãi, Mác, Lênin, Hồ Chí Minh... Tính nhân loại đó là cơ sở của thước đo thẩm mĩ của con người, nằm sâu trong bản chất của văn nghệ.

Trong tương quan với tính nhân loại, tính dân tộc bộc lộ một phương diện giá trị khác. Dân tộc là bộ phận của nhân loại, tính dân tộc là biểu hiện đặc thù của tính nhân loại. Tính nhân loại là thước đo của tính dân tộc. Những tính dân tộc lạc hậu, cổ lỗ, kìm hãm cá tính... đều không có tính nhân loại và do đó không phải là những thuộc tính có giá trị. Tính dân tộc sở dĩ mang giá trị thẩm mĩ vì nó là biểu hiện đặc thù của tính nhân loại, đánh dấu sự nảy nở muôn màu của nhân loại, mở ra những khả năng phát triển khác nhau của nhân loại, và nhờ vậy, các dân tộc có thể làm phong phú cho nhau. Chứng cớ cho điều này là các dân tộc khác nhau đều yêu chuộng tinh hoa văn nghệ của dân tộc khác, học tập ở dân tộc khác.

Tính quốc tế lấy tính nhân loại làm cơ sở nhưng không đồng nhất với tính nhân loại. Quốc tế là cộng đồng các dân tộc của nhân loại hình thành trên cơ sở quan hệ nhiều mặt giữa các dân tộc với nhau. Từ đó, tính quốc tế là phẩm chất của các sáng tác văn nghệ đã được các dân tộc khác thừa nhận, hoặc đang tham gia vào đời sống văn hóa giữa các dân tộc, đặc biệt là các tác phẩm thể hiện những nội dung và xu hướng sáng tác mà quốc tế quan tâm.

Tính quốc tế của văn nghệ không chỉ là một phẩm chất của chính nó, mà còn là một *khuynh hướng phát triển* tất yếu của văn nghệ dân tộc. Trong *Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*, Mác và Ăngghen đã nói : "Thành quả của hoạt động tinh thần của các dân tộc riêng lẻ sẽ trở thành tài sản chung. Tính phiến diện và tính hạn chế dân tộc sẽ ngày càng trở nên không thể xảy ra được, và từ nhiều nền văn học dân tộc, văn học địa phương sẽ tạo thành một nền văn học thế giới"(1).

Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa của các nước hiện nay đang phát triển trên tinh thần quốc tế vô sản, khẳng định tình đoàn kết giai cấp vô sản, đoàn kết dân tộc trong cuộc đấu tranh chung chống chủ nghĩa đế quốc, vì hòa bình, dân chủ và chủ nghĩa xã hội, vì tương lai cộng sản chủ nghĩa, vì hạnh phúc của loài người.

2. Mối quan hệ giữa tính dân tộc và tính quốc tế của văn nghệ

Vậy mối quan hệ giữa tính dân tộc và tính quốc tế biểu hiện ra như thế nào trong sáng tác văn nghệ ? Phải chăng tính dân tộc càng đậm thì tính quốc tế càng nhạt ; mà tính quốc tế càng cao thì tính dân tộc sẽ bị lu mờ ? Nếu không thì phải chăng tính dân tộc và tính quốc tế của văn nghệ tồn tại bên nhau như một số cộng ? Hoàn toàn không phải như vậy.

Tính dân tộc là một phẩm chất cơ sở của văn nghệ, vì nó gắn liền với ngôn ngữ dân tộc, tâm hồn, bản lĩnh dân tộc... là những yếu tố sơ đẳng của văn học. "Văn học nghệ thuật là dân tộc"(2). Không có văn nghệ phi dân tộc, vô cội nguồn. Từ lâu Bêlinxki đã nói : "Không có tính dân tộc thì nhân loại chỉ là một cái trừu tượng lôgíc chết cứng, một từ ngữ không có nội dung, một âm thanh không có ý nghĩa"(3).

Tính quốc tế là một phẩm chất của tính dân tộc được phát triển cao. Đó là khi sản phẩm tinh thần của một dân tộc đạt được một sự nảy nở và sâu sắc đến mức có thể soi sáng các vấn đề có tầm cỡ thế giới. Đó là thần thoại, sử thi Hi Lạp tiêu biểu cho một giai đoạn ấu thơ được phát triển lành mạnh của nhân loại. Đó là nghệ thuật Hi Lạp, La Mã cổ đại mà nội dung nhân đạo đủ khơi dậy một làn sóng Phục hưng ở châu Âu vào cuối thời Trung cổ. Đó là sự phong phú sinh động về mặt thẩm mĩ của Sếcxpia đã cung cấp vũ khí cho các nhà lãng mạn chủ nghĩa chống lại các nguyên tắc duy lí của chủ nghĩa cổ điển, cho phép Ăngghen hình dung ra bước phát triển tương lai của kịch xã hội chủ

---

(1) Mác, Ăngghen. *Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*. Tuyển tập, T. 1. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, tr. 23.

(2) Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*, Sđd, tr. 407.

(3) Bêlinxki. *Toàn tập*, T. 10, tr. 28 – 29 (tiếng Nga).

nghĩa. Cũng trên ý nghĩa như vậy mà Lênin khẳng định rằng "nhờ ngọn bút thiên tài của L.Tônxtôi mà thời kì chuẩn bị cách mạng ở một trong những nước bị áp bức bởi những kẻ chủ trương duy trì chế độ nông nô đã biểu hiện ra thành một bước tiến trong sự phát triển nghệ thuật của toàn nhân loại"(1). Trong tất cả các trường hợp, tính quốc tế của văn nghệ đều không phải gắn vào từ bên ngoài, mà phải được dân tộc hóa một cách nhuần nhuyễn, nhất là phải toát ra từ phẩm chất bên trong của tính dân tộc. Các loại hình nghệ thuật dân tộc Việt Nam như tuồng, múa rối nước, tranh sơn mài cũng đều có chung một quy luật như vậy. Do tầm vóc lịch sử của cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc của ta mà các danh từ "Việt Nam", "Hồ Chí Minh", "Điện Biên Phủ" trở thành những khái niệm mang tính quốc tế. Và tính quốc tế của thơ văn Chủ tịch Hồ Chí Minh, của thơ Tố Hữu và của nhiều tác phẩm của các nhà thơ, nhà văn Việt Nam khác chính là ở chỗ những sáng tác đó thể hiện được tinh thần thời đại "Không có gì quý hơn độc lập tự do".

Nếu như tính quốc tế của văn học dân tộc trong quá khứ có được một cách tiềm tàng do mức độ tính nhân loại mà nó đạt được một cách độc đáo, thì trong văn học cận đại và hiện đại, tính quốc tế của văn nghệ còn phản ánh quá trình quốc tế hóa của đời sống chính trị, kinh tế, văn hóa của các dân tộc. Trong văn học đầu thế kỉ XX của ta, đặc biệt là trong các tác phẩm của Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, phân lượng các đề tài quốc tế tăng lên. Trong văn học vô sản, với sáng tác của Chủ tịch Hồ Chí Minh, Tố Hữu, tinh thần quốc tế vô sản đã biểu hiện nổi bật. Trong thơ Việt Nam hiện đại như thơ của Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh, Bằng Việt... đề tài quốc tế có một vị trí đáng kể. Nhưng ngay trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, tính quốc tế không phải là một phẩm chất được gán từ bên ngoài, mà là tính dân tộc được ý thức trên tinh thần quốc tế. Chẳng hạn trong *Mẫn và tôi*, nhân vật Thiêm của Phan Tứ luôn nhìn cuộc chiến đấu của nhân dân làng Cá trên tầm độ quốc tế, cảm thấy "loài người đang đánh lấn đế quốc từng bụi tre trên làng Cá", cả làng Cá "có lúc thấy nó là hình ảnh của nước bạn Cu Ba thu nhỏ lại" và cuộc chiến đấu giành lại quê hương là "một cuộc chạy đua chiếm đỉnh cao đã mở rộng ngang tầm trái đất".

Tính quốc tế của sáng tác của Aimatốp phản ánh quá trình khắc phục những truyền thống cũ kĩ lạc hậu để đưa dân tộc vươn lên tầm quốc tế và nhân loại. Chế độ gia trưởng lâu đời ở Kiếcghidia chỉ tạo ra những con người không thuộc bản thân, cũng không thuộc nhân loại, mà chỉ thuộc vào dòng họ, là những người thừa hành các truyền thống dòng họ. Aimatốp cho thấy sự tham gia vào quá trình lịch sử thế giới

(1) Lênin. *Những bài viết về L.Tônxtôi*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1962, tr. 120.

hiện đại cũng là quá trình phục sinh cuộc sống cá nhân của con người. Giamilia tham gia chi viện tiền tuyến và dũng cảm cắt đứt truyền thống lạc hậu. Điusen dạy các em hiểu biết về thế giới mới, chống lại cả một thế giới trung cổ. Phủ nhận hủ tục không phải là phủ nhận tính dân tộc. Tính quốc tế ở đấy là một chất lượng mới của tính dân tộc. Và tính quốc tế ấy chỉ có được khi nhà văn thực sự đi sâu phát hiện các quá trình lịch sử khách quan của đời sống dân tộc. Tính dân tộc càng độc đáo, thì tính quốc tế của nó lại càng không thay thế được.

Tóm lại, giữa tính dân tộc và tính quốc tế có một quan hệ thống nhất biện chứng. Phát triển cao độ tiềm năng nghệ thuật dân tộc là nâng cao uy tín quốc tế của nó. Ngược lại, thể hiện quá trình tham gia vào lịch sử nhân loại của dân tộc chính là giúp cho việc phát hiện lại tính dân tộc ở trình độ cao hơn.

III – KẾ THỪA VÀ ĐỔI MỚI TRUYỀN THỐNG DÂN TỘC, TIẾP THU CÓ SÁNG TẠO TINH HOA VĂN NGHỆ NƯỚC NGOÀI, CHỐNG CÁC QUAN ĐIỂM SAI TRÁI

1. Kế thừa và đổi mới truyền thống dân tộc. Chống chủ nghĩa hư vô và chủ nghĩa phục cổ

Văn nghệ dân tộc chỉ có thể được phát triển lành mạnh, đậm đà bản sắc riêng trên cơ sở kế thừa các truyền thống của nó, bởi vì truyền thống gìn giữ các tư tưởng và tình cảm thẩm mĩ, kinh nghiệm nghệ thuật của cha ông, khêu gợi cảm hứng sáng tạo cho đời sau, trở thành một điểm xuất phát cho các sáng tác mới. Đồng chí Phạm Văn Đồng nói : "Truyền thống là vốn quý báu vô cùng, di sản của biết bao thế hệ, bông hoa thơm nhất của dân tộc... Muốn viết văn mà không học tập vốn văn nghệ của dân tộc thì làm sao được ? "[1]. Chữ "vốn" rất đúng, không có vốn thì lấy đâu cơ sở để làm giàu thêm, phát triển ra, huống chi nghệ sĩ không thể sáng tác bên ngoài ngôn ngữ, thể loại tư duy, cảm xúc của dân tộc, nếu như anh ta muốn nói một cái gì thật sâu xa và quan trọng cho đồng bào mình, vì đồng bào mình. Quả vậy, làm sao có được thơ Nôm Đường luật tự do, mềm mại của các nữ sĩ Hồ Xuân Hương và Bà huyện Thanh Quan, nếu không có các sáng tác quốc âm từ thời Nguyễn Trãi, Hồng Đức, Nguyễn Bỉnh Khiêm ? Không có *Truyện Kiều* tài hoa của Nguyễn Du, không có ca dao tình tứ thấm thía làm sao có được *Việt Bắc, Nước non ngàn dặm* của Tố Hữu ?

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 336.

Nhưng kế thừa không phải là lặp lại giản đơn, mà là sử dụng và cắt nghĩa lại, đổi mới, thậm chí nhiều khi đi ngược lại một số truyền thống cũ, mở ra truyền thống mới. Chẳng hạn văn thơ Việt Nam có truyền thống dùng hình ảnh non nước (đất nước) sóng đôi, đối xứng[1], trước hết, như một biểu hiện của cội nguồn sinh tụ của dân tộc *(Núi kia ai đắp mà cao. Sông kia ai bới ai đào mà sâu ? ... Non nước ấy nghìn thu..., Nhớ lời nguyện nước thề non...)*. Nhưng khi Tản Đà viết :

Nước đi đi mãi không về cùng non...

thì hình tượng non nước truyền thống đã được đổi mới. Nước ở đây đã là một cá tính tự do ; vô tư đến tàn nhẫn nữa, mặc dầu đã "nặng lời thề" mà vẫn còn "đi mãi không về", có vẻ như chẳng chút động lòng vì cảnh tiễu tụy của người mình hẹn ước. Nhà thơ đã xé lẻ, thậm chí đối lập non và nước, để cho lí tưởng "kết đôi" chỉ còn trong lời thề quá khứ và trong đợi trông khắc khoải ở ngày mai... Đến lượt mình, Tố Hữu viết :

Nước trôi lòng suối chẳng trôi
Mây đi, mây có nhớ hồi về non...

thì suối nguồn, mây, nước không còn là sự biểu hiện của tình cảm công xã cổ xưa, mà đã gắn với cội nguồn cách mạng. Nhờ có sự đổi mới như vậy mà truyền thống không đứng yên, lùi về dĩ vãng, mà trái lại, càng sinh sôi, nảy nở.

Sự mở ra truyền thống mới cũng làm cho tính dân tộc phong phú. Thơ cổ điển Việt Nam thiên về hình ảnh tĩnh, "hóa tĩnh vi động". Thơ Tố Hữu thiên về hình ảnh động. Thơ cổ điển khi nói tới sự đi xa đều gắn với nỗi buồn tha hương. Thơ Tố Hữu mở ra sự khao khát những chân trời mới...

Thái độ coi thường, phủ nhận truyền thống dân tộc là vô căn cứ về thực tiễn và sai lầm về lí luận. Lịch sử văn học không cung cấp một thành tựu nghệ thuật lỗi lạc nào mà lại rời bỏ cội nguồn dân tộc. Còn như đồng nhất truyền thống dân tộc với tính cổ lỗ, tính biệt lập, tính tỉnh lẻ quê mùa là sai lầm về lí luận của giới học giả tư sản, của nhóm xét lại Caoxki. Đồng nhất truyền thống văn hóa, văn nghệ với tính phong kiến, "tính tư sản" để "phê phán", "phủ nhận" nó lại là sai lầm của phái xã hội học dung tục. Nhưng kế thừa truyền thống dân tộc không có nghĩa là "phục cổ", tự giam hãm mình vào quá khứ, làm nô lệ của truyền thống, trói buộc sáng tạo. Kế thừa phải có thái độ gạn

(1) Cao Huy Đỉnh. *Người anh hùng làng Gióng*. Hà Nội, 1969, tr. 178.

đục khơi trong, dũng cảm loại bỏ các cặn bã phong kiến, tư sản, thực dân, phê phán các yếu tố thoái hóa, lạc hậu. Kế thừa truyền thống dân tộc là giải phóng nguồn năng lượng tiềm tàng tích tụ hàng bao nhiêu thế kỉ để quay nhanh guồng máy hiện đại của cuộc sống hôm nay.

2. Tiếp thu sáng tạo tinh hoa văn nghệ thế giới, chống sùng ngoại, bài ngoại

Sự phát triển không đồng đều của văn nghệ các dân tộc do điều kiện xã hội lịch sử cụ thể của các dân tộc quy định đem lại kết quả là có nền văn nghệ dân tộc phát triển sớm, có nền văn nghệ dân tộc phát triển muộn. Chẳng hạn chủ nghĩa hiện thực phê phán Việt Nam xuất hiện sau chủ nghĩa hiện thực phê phán ở Pháp và Nga đúng một trăm năm, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong văn học Việt Nam xuất hiện muộn hơn ở Liên Xô vài thập kỉ. Do đó việc tiếp thu kinh nghiệm sáng tạo của các nền văn nghệ đi trước là không thể thiếu đối với những nền văn học phát triển muộn hơn. Nhưng sự phát triển sớm, muộn không phải là tuyệt đối. Văn nghệ Hi Lạp, La Mã, Ấn Độ, Trung Hoa đã từng giữ vị trí tiên phong vào các thế kỉ trước công nguyên, nhưng vào thời kì cuối trung đại và cận đại thì chững lại. Trái lại, nhiều nước châu Âu như Pháp, Nga, trước thế kỉ X hầu như chưa có văn học. Văn học Pháp đã tiếp thu tinh hoa văn nghệ Hi Lạp, Italia trong thời Phục hưng, đến thời cận đại, tiếp thu ảnh hưởng của văn học Anh. Còn văn học Nga, tiếp thu ảnh hưởng của văn học Bungari, Bidantin vào thế kỉ X, đến thế kỉ XVIII – XIX tiếp thu ảnh hưởng của văn học Anh, Đức, nhất là của văn học Pháp. Đến thời hiện đại, văn nghệ tiến bộ các nước trên thế giới lại chịu ảnh hưởng của văn học Nga. Như vậy là tiếp thu tinh hoa các nền văn nghệ đi trước để phát triển văn nghệ dân tộc là một quy luật phổ biến vô cùng quan trọng. Đồng thời sự tiếp thu không hạn chế ở tinh hoa của các nền văn nghệ đi trước, mà là bất cứ tinh hoa văn nghệ nào, bởi lẽ, đã là tinh hoa thì đều là cái có ý nghĩa đối với tương lai cả.

Sự tiếp thu tinh hoa nước khác thường diễn ra trong những môi trường có điều kiện tương tự như giữa các nước cùng khu vực với nhau (châu Âu, Đông Bắc Á, Đông Nam Á, Trung Cận Đông, châu Mĩ la tinh...), nhất là giữa các dân tộc có một thứ ngôn ngữ, văn tự môi giới, hoặc cùng ngữ hệ, hoặc có giao lưu trực tiếp. Chẳng hạn luật thơ Iamb của Nga tiếp thu từ thơ Đức, thơ luật tiếng Việt có nguồn gốc từ Trung Hoa. Nhưng điều quan trọng không kém là sự tiếp thu các tinh hoa độc

đáo của các dân tộc khác, nghĩa là không phải tiếp thu cái tương đồng, cái gần gũi, mà tiếp thu cái khác lạ, chính cái đó mới làm cho văn nghệ dân tộc phong phú. Bêlinxki viết : "Mỗi dân tộc này mượn ở dân tộc khác đặc biệt nhất là những cái xa lạ với dân tộc mình, và đồng thời trao lại cho các dân tộc khác cái tạo thành sở hữu chung nhất trong đời sống lịch sử của nó, và là cái xa lạ đối với đời sống lịch sử của các dân tộc khác"(1). Điều đó cũng giống như trong sinh vật, sự kết hợp các "gen" càng ít có quan hệ huyết tộc thì càng cho giống mới giàu sức sống hơn. Đó là lí do làm cho Gớt và Huygô tìm về với di sản của Sếcxpia ; Puskin và Gorki đều đánh giá cao ý nghĩa của văn học Anh, Pháp ; Brết học tập cái độc đáo của văn nghệ Trung Hoa, Nhật Bản, Ấn Độ, sáng tạo nên hình thức kịch tự sự mới. Các nhà thơ mới Việt Nam, Trung Quốc, Inđônêxia phải tiếp xúc với thơ phương Tây ở đầu thế kỉ này mới tạo nên thơ mới thực sự cho dân tộc mình. Chính vì vậy, các thái độ đóng cửa, bảo thủ, từ chối học tập nước ngoài, nhất là tiếp thu cái khác lạ, là vô cùng có hại cho sự phát triển văn nghệ dân tộc.

Sự tiếp thu tinh hoa văn nghệ nước ngoài nhiều khi khó tránh khỏi giai đoạn mô phỏng, bắt chước, nhưng sự tiếp thu đích thực không bao giờ là sự sao chép nô lệ, mà là một sáng tạo. Sự tiếp thu sáng tạo này lại thể hiện bản lĩnh của văn nghệ dân tộc, ý thức dân tộc. Lịch sử văn hóa Việt Nam đã chứng tỏ hơn mười thế kỉ Bắc thuộc, mặc dầu bọn thống trị Trung Hoa tìm mọi cách áp đặt văn hóa của chúng cho người Việt, nhưng sự tiếp thu dường như ít kết quả. Trái lại, chỉ sau khi Việt Nam giành độc lập vào thế kỉ thứ X thì việc tiếp thu trở thành nhu cầu và đã là một nhân tố không thể thiếu được để xây đắp nền văn hóa dân tộc. Nguyễn Du vay mượn cốt truyện của Thanh Tâm Tài Nhân, nhưng *Truyện Kiều* của ông là một sáng tạo mới, một chất lượng mới. Về mặt này cha ông ta đã có một ý thức rất rõ : văn chương có thể tiếp thu nước ngoài nhưng không "nhường"(2) nước ngoài. Truyền thống đó được tiếp nối trong văn học hiện đại. Truyện và kí của Nguyễn Ái Quốc có bóng dáng sự tiếp thu văn học Anh, Nga, Pháp, nhưng lại là những sáng tác đặt nền móng cho văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam. Bài thơ *Liên hiệp lại* của Tố Hữu mang dấu ấn của bài thơ *Cái chết của con sói* của nhà thơ lãng mạn Pháp Vinhi, nhưng thơ Tố Hữu là sự "chọi lại" tư tưởng kiêu hãnh, cô đơn của Vinhi.

---

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*, T. 7,tr. 45 (tiếng Nga).

(2) Xem Ngô Thì Nhậm : Gia và đại gia. *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 76.

Văn học thế giới đã cung cấp biết bao ví dụ sinh động về sự tiếp thu sáng tạo tinh hoa văn học nước ngoài như vậy. Chỉ những ai có lập trường tiến bộ, trau dồi bản lĩnh dân tộc vững vàng thì mới có thể tiếp thu sáng tạo. Ngược lại, với tinh thần nô lệ, sùng ngoại thì chỉ tạo ra những cặn bã của sự sao chép. Những văn chương học mót theo Tàu, theo Tây, theo Nhật đều đã không còn dấu vết trong văn học. Số phận thứ văn học "buồn nôn", dâm đãng theo mốt phương Tây ở miền Nam ta trước đây cũng đã không hơn gì. Đồng chí Trường Chinh nói : "Văn hóa dân chủ mới tiêu biểu cho tinh hoa của dân tộc. Song đồng thời nó sẵn sàng hấp thu những cái hay, cái đẹp, cái tiến bộ của văn hóa nước ngoài. Nó không bài ngoại và vi chủng. Nó phản đối những cái lai căng, mất gốc, phản đối ăn sống nuốt tươi văn hóa của người, học người như vẹt, hoặc lắp văn hóa của người vào hoàn cảnh của mình như máy, không đếm xỉa đến đặc điểm và điều kiện đặc biệt của nước mình và dân tộc mình... Chúng ta học tập văn hóa tiên tiến của thế giới nhưng chúng ta phê bình, công kích văn hóa phản động của nước ngoài"(1).

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 158.

Chương VI. VĂN NGHỆ, MỘT HÌNH THÁI Ý THỨC XÃ HỘI ĐẶC THÙ

Văn nghệ bắt nguồn từ đời sống, phản ánh đời sống, bày tỏ một quan điểm, lập trường đối với đời sống. Nhưng văn nghệ không giống các hình thái ý thức xã hội khác.

Chính cái đặc thù là lí do tồn tại không gì thay thế được của văn nghệ trong suốt trường kì lịch sử. Bỏ cái đặc thù này, sẽ có nguy cơ đánh mất bản chất của văn nghệ, biến nó thành thứ minh họa, sơ đồ cho một hình thái ý thức xã hội khác. Ngược lại, tuyệt đối hóa cái đặc thù này lại có nguy cơ biến nghệ thuật thành khu tự trị, thành tháp ngà, tách rời đời sống xã hội. Nhiệm vụ của lí luận văn nghệ mác xít là làm sáng tỏ đặc trưng của văn nghệ, phát huy sức mạnh to lớn của nó, không để rơi vào cực đoan này hoặc cực đoan kia. Đặc trưng của một hình thái ý thức xã hội thường biểu hiện ở đối tượng, nội dung, hình thức chiếm lĩnh đời sống, phương thức thể hiện, quy luật phát triển, dấu hiệu phẩm chất... Chương này tập trung trình bày một số bình diện đó.

I – ĐẶC TRƯNG CỦA ĐỐI TƯỢNG VÀ NỘI DUNG CỦA VĂN NGHỆ

Văn nghệ khác các hình thái ý thức xã hội khác trước hết ở nội dung. Nhưng tính đặc thù của nội dung lại gợi lên tính đặc thù của đối tượng, vì đối tượng là cái được chiếm lĩnh, nhận thức, nhào nặn và chuyển thành nội dung. Triết học Mác – Lênin phân biệt khách thể và đối tượng. Khách thể là toàn bộ thế giới khách quan tồn tại ngoài ý muốn chủ quan của con người, là cơ sở của nhận thức và hoạt động cải tạo của con người. Đối tượng là một phần của khách thể mà con người có thể chiếm lĩnh phù hợp với một nhu cầu, năng lực nhất định của nó. Mác từng nói rằng đối tượng của tai không giống đối tượng của mắt chính là ý đó. Cùng một khách thể là thế giới khách quan, nhưng đối tượng của toán học là các tương quan về hình khối, số lượng của thế giới vận động được nắm bắt qua một hình thức phù hợp là các công thức, phương

trình, đồ thị. Nhờ tính chất trừu tượng mà toán học có thể thâm nhập vào các quy luật sâu kín của thế giới mà tri giác trực quan của con người không bao giờ đạt tới được. Không hề coi nhẹ vai trò của cá nhân trong lịch sử, xã hội, nhưng đối tượng của nhận thức chính trị là các tương quan, xu thế phát triển của các lực lượng xã hội, các giai cấp, tầng lớp, đảng phái... Nhà chính trị nghiên cứu bản chất và số phận lịch sử của các lực lượng xã hội, đề xuất sách lược tập hợp lực lượng này, cô lập lực lượng kia, đánh đổ lực lượng nọ, nhằm đạt đến sự thống trị của giai cấp này đối với giai cấp khác v.v... dưới các hình thức nhà nước và thiết chế xã hội.

Vậy đối tượng của văn nghệ là gì ? Đã từng có quan niệm cho rằng đối tượng của văn nghệ là cái đẹp, vẻ đẹp. Nhà dân chủ cách mạng Nga, Sécnusepxki, đã bác bỏ quan niệm phiến diện đó. Ông nói : "Phạm vi của nghệ thuật gồm tất cả những gì có trong hiện thực (trong thiên nhiên và trong đời sống) làm con người quan tâm, không phải là cái quan tâm của một học giả, mà là cái quan tâm của con người bình thường. Cái mọi người quan tâm trong đời sống là nội dung của nghệ thuật"(1). Quan niệm đó rất đúng. Thử hỏi, văn nghệ làm sao trở thành một hình thái ý thức xã hội được, nếu nó chỉ phản ánh có một mình cái đẹp ?

Nhưng "cái mọi người quan tâm" ấy là gì ? Không thể trả lời câu hỏi đó bằng cách giản đơn là liệt kê mọi thứ con người quan tâm được thể hiện trong nghệ thuật. Phạm vi ấy rộng lớn biết bao ! Nó bao gồm thiên nhiên, con người xã hội, chính trị, khoa học, chiến tranh, hòa bình, nhà cửa, giá cả, bệnh tật, nghỉ ngơi... Nhưng tổng cộng giản đơn mọi thứ đó chưa cho thấy đối tượng của văn nghệ.

Vì sao vậy ? Bởi vì một mặt, đối tượng của văn nghệ không tách biệt với đối tượng của khoa học, đạo đức, chính trị hay các hình thái ý thức xã hội khác. Nhưng mặt khác, văn nghệ lại có cách nhìn riêng, cách chiếm lĩnh đối tượng riêng.

Quả vậy, nếu khoa học quan tâm tới các "kinh nghiệm sự thực", ghi nhận các sự vật, hiện tượng, hoặc tạo ra các sự vật như là những khách thể, chẳng hạn như các phản ứng hóa học, ôxi đối với sự sống, đấu tranh giai cấp đối với sự tiến hóa nhân loại... thì văn nghệ khám phá các khía cạnh trong "kinh nghiệm quan hệ"(2), tức là phản ánh các quan

---

(1) Sécnusepxki. *Quan hệ thẩm mĩ của nghệ thuật đối với hiện thực.* Tập hợp tác phẩm (15 tập), T. 12, tr. 64, (tiếng Nga).

(2) Bôrép. *Mác và nhận thức luận về tư duy hình tượng.* Trong sách : *Mác và những vấn đề cấp bách của mĩ học và nghiên cứu văn học,* Mátxcơva, 1969, tr. 52–78 ; Bôrép. *Mĩ học,* 1975, tr. 134 – 140 (tiếng Nga).

hệ qua lại của thế giới hiện thực mà trước hết là các quan hệ của xã hội con người.

Chẳng hạn văn nghệ không phản ánh hiện thực trong ý nghĩa khách thể phổ quát của chủng loại của sự vật như cái giếng, cái nhà, con đường. Cái nghệ thuật quan tâm là một quan hệ người kết tinh trong sự vật. Đó là cái giếng làm nơi hò hẹn, ngôi nhà nơi tôi sinh ra, con đường dẫn ra mặt trận. Cái thế giới mang giá trị, ý nghĩa đối với sự sống con người đó là đối tượng chiếm lĩnh của văn nghệ. Văn nghệ cũng miêu tả mây, nhưng không như nhà khí tượng nhìn đám mây thuần túy là một hiện tượng tự nhiên. Văn nghệ nhìn mây như một bộ phận của cuộc sống con người, của thế giới người, mang nội dung quan hệ con người :

Vì mây cho núi lên trời
Vì chưng gió thổi, hoa cười với trăng.

(Ca dao)

Mây biếc về đâu bay gấp gấp
Con cò trên ruộng cánh phân vân !

(Xuân Diệu)

Văn nghệ cũng miêu tả hoa, nhưng không như nhà sinh vật (khi nghiên cứu) xem hoa là một cơ quan sinh sản của cây, mà nhìn hoa như một người thường, thấy hoa là hiện thân của vẻ đẹp, của sự nảy nở tươi thắm. Văn nghệ cũng miêu tả người, nhưng không như nhà giải phẫu xem cơ thể chỉ là một hệ thống các hoạt động chức năng đảm bảo sự sống. Văn nghệ không tách biệt với các cách nhìn đó (chẳng hạn thiếu tri thức giải phẫu sẽ hạn chế khả năng tái hiện chân thực hình tượng con người) nhưng nó nhìn người dưới góc độ riêng : nhìn người như một chỉnh thể sinh động, toàn vẹn trong các quan hệ đời sống. Đó là con người đáng yêu hay đáng ghét, đáng hi vọng hay đáng lên án. Như vậy là văn nghệ miêu tả toàn bộ hiện thực, nhưng ở bình diện các quan hệ của đời sống xã hội của con người. Và chính vì như vậy mà văn nghệ có thể chú ý đến những khía cạnh mà các nhà khoa học, các nhà lịch sử, triết học ít quan tâm nhất. Chẳng hạn, Lê Anh Xuân xúc động trước dáng đứng của người chiến sĩ đã hi sinh, Chế Lan Viên trầm tư trước vòng cườm trên cổ chim cu, Xuân Diệu suy tưởng khi nhìn quả sấu non trên cao. Không một nhà nghiên cứu xã hội hay tự nhiên nào lại đi chú ý các chi tiết như thế !

Việc nhận thức toàn bộ quan hệ của thế giới con người đã đặt con người vào vị trí chủ yếu vì nó là trung tâm của các quan hệ. Quả vậy, mĩ học và lí luận văn học xưa nay vẫn xem đối tượng chủ yếu của văn nghệ là con người. Lấy con người làm đối tượng miêu tả chủ yếu, văn

nghệ có được một điểm tựa để nhìn ra toàn thế giới. Văn nghệ bao giờ cũng nhìn hiện thực qua cái nhìn của con người. Con người trong đời sống và trong văn nghệ là những trung tâm giá trị, trung tâm đánh giá, trung tâm kết tinh các kinh nghiệm quan hệ. Chẳng hạn toàn bộ cảnh sắc trong thơ đều được tái hiện xung quanh nhân vật trữ tình. Mọi sự vật hiện tượng trong tiểu thuyết đều được nhìn qua mắt nhân vật và người trần thuật. Như vậy, miêu tả con người là phương thức để miêu tả toàn thế giới[1]. Việc biểu hiện hiện thực sâu sắc hay hời hợt, phụ thuộc vào việc nhận thức con người, am hiểu cái nhìn của con người.

Nhưng con người trong văn nghệ không chỉ được phản ánh như một góc độ nhìn nhận đời sống, một chỗ đứng để khám phá hiện thực, mà quan trọng không kém, là còn được phản ánh như những hiện tượng tiêu biểu cho các quan hệ xã hội nhất định. Về mặt này, văn nghệ nhận thức con người như những tính cách. Đó là những con người sống, cá thể, cảm tính, nhưng lại thể hiện rõ nét những phẩm chất có ý nghĩa xã hội, những "kiểu quan hệ xã hội"[2]. Chẳng hạn, những tính cách hiền lành, dũng cảm, trung thành, vị tha, chung thủy hay tham lam, keo kiệt...

Con người mà văn học nhận thức bao giờ cũng mang một nội dung đạo đức nhất định. Nhưng ngay ở đây, cách nhìn của văn nghệ cũng khác với cách nhìn của đạo đức học. Đạo đức học chỉ nhìn con người như là sự thể hiện của các chuẩn mực, các nguyên tắc xử thế, những cái không cho phép vi phạm trong quan hệ giữa người và người. Văn nghệ nhận thức con người trọn vẹn hơn. Tính cách mà văn nghệ nắm bắt không trừu tượng như những khái niệm về các phẩm chất, mà là các phẩm chất thể hiện trong cuộc sống con người, trong ý nghĩ, việc làm, trong lời nói, hành động. Các "kiểu quan hệ" của tính cách cũng không đồng nhất với các "chuẩn mực", "nguyên tắc xử thế", mà là hình thành từ các tình huống và quan hệ đời sống. Không thể quy trọn các tính cách vào các chuẩn mực đạo đức. Con người trong văn học có những phẩm chất phù hợp với các chuẩn mực, lại có những phẩm chất phi chuẩn mực hay phản chuẩn mực. Bản thân các chuẩn mực cũng được đánh giá theo các lập trường xã hội khác nhau. Văn học khám phá ý nghĩa đạo đức của các tính cách trong các tình huống éo le, phức tạp nhất, trong những trường hợp không thể nhìn thấy một cách giản đơn, bề ngoài. Chẳng hạn Tiểu đồng hi sinh cứu chủ trong *Lục Vân Tiên* thì cao cả, còn nhân vật ông cậu Vania cúc cung tận tụy với giáo sư Sêrêbriacốp trong kịch của Sêkhốp thì lại tầm thường, vô vị.

---

(1), (2) Timôfêép. *Nguyên lí lí luận văn học*. Mátxcơva, 1976, tr. 21, 40 (tiếng Nga).

Văn học cũng miêu tả những con người trong đời sống chính trị, những nhà chính trị. Nhưng đó không phải là những con người mang bản chất giai cấp trừu tượng. Nhà thơ Đức Bêsơ trong tập *Thơ của tôi, tình yêu của tôi* đã có sự phân biệt sâu sắc. Ông viết : "Xung đột văn học không phải là ở chỗ hai người hoàn toàn đối lập nhau về bản chất chống đối nhau. Chẳng hạn, tên địa chủ và người tá điền mang những quan niệm khác nhau và hành động đấu tranh chống lại nhau trên cơ sở các quan điểm khác nhau ấy. Đó không phải là xung đột trong ý nghĩa đích thực của văn học. Văn học chỉ tìm thấy một xung đột đích thực của nó khi nào người tá điền bị tên địa chủ lường gạt ý thức được sự lường gạt đó, tỉnh ngộ và tìm cách trở lại làm mình, tức trở lại làm người tá điền có danh dự"(1). Như vậy văn nghệ tái hiện các bản chất xã hội như những tính cách, cá tính. Chính ở đây văn nghệ có thể làm sống lại cuộc sống chính trị của con người cũng như số phận con người trong những cơn bão táp chính trị. Chẳng hạn như Paven Corsaghin, Grigôri Mêlêkhốp, chị Sứ, chị Út Tịch...

Tóm lại, nhận rõ tính đặc thù của đối tượng của văn nghệ không phải là vạch một hố sâu giữa văn nghệ và các hình thái ý thức xã hội khác, mà là chỉ ra cái đặc thù trong cái chung. Văn nghệ phản ánh các quan hệ hiện thực mà trung tâm là con người xã hội. Văn nghệ không miêu tả thế giới như những khách thể tự nó, mà là tái hiện chúng trong tương quan với lí tưởng, khát vọng, tình cảm của con người. Văn nghệ không phản ánh hiện thực dưới dạng những bản chất trừu tượng, mà là tái hiện nó trong tính toàn vẹn, cảm tính sinh động. Khái niệm trung tâm của đối tượng của văn nghệ là các tính cách của con người, những con người sống, suy nghĩ, cảm xúc, hành động mang bản chất xã hội, lịch sử.

Nội dung của văn nghệ không đồng nhất với đối tượng của văn nghệ. Nội dung là đối tượng được ý thức, được tái hiện có chọn lọc, khái quát, đánh giá phù hợp với một tư tưởng về đời sống, một lí tưởng, niềm tin nhất định đối với cuộc đời. Đối tượng của văn nghệ tồn tại trong cuộc sống, còn nội dung của văn nghệ thì tồn tại trong tác phẩm. Nội dung văn nghệ tương đồng với đối tượng của nó (tính cách con người, các ý nghĩa đời sống, các kinh nghiệm quan hệ) nhưng là một chất lượng khác. Những gì đến được với ngòi bút nghệ sĩ đều phải trải qua dằn vặt, trăn trở, đớn đau hay rung động mãnh liệt. Nguyễn Du phải trải bao "đau đớn" mới viết được *Truyện Kiều*. Hình ảnh AQ. đã ám ảnh Lỗ Tấn biết bao năm nhà văn mới viết được *AQ. chính truyện*. Tố Hữu "muốn viết những dòng thơ tươi xanh. Vẫn nóng viết những dòng thơ

(1) Bêsơ. *Về văn học và nghệ thuật*. Mátxcơva, 1965, tr. 343 (tiếng Nga).

lửa cháy". Đặc điểm của nội dung văn nghệ là khát vọng thiết tha muốn thể hiện một quan niệm về *chân lí đời sống*, một chân lí về cái đẹp, cái tốt, cái thật thể hiện trong các hiện tượng tự nhiên và xã hội, trong các quan hệ giữa người và người, trong tính cách con người. Đó là chân lí mà nhà nghệ sĩ đã thể nghiệm, muốn nói to lên cho mọi người, muốn thuyết phục họ và chia sẻ với họ. Đó là chân lí đời sống trong tính cách của Đôn Kihôtê, của Kiều, của Paven Corsaghin, của Út Tịch... Gắn liền với chân lí ấy là một *cảm hứng mãnh liệt* muốn khẳng định điều này, phủ định điều kia, muốn nhìn thấy lẽ phải cuộc sống được thực hiện. Tất cả những điều đó biểu hiện thành một *khuynh hướng tư tưởng* nhất định, phù hợp với những xu hướng tư tưởng nhất định trong cuộc sống, do những mâu thuẫn, xung đột nhất định của hiện thực gợi lên. Tóm lại, nội dung của văn nghệ là cuộc sống được ý thức về mặt tư tưởng và giá trị, gắn liền với một quan niệm về chân lí cuộc sống, với cảm hứng thẩm mĩ và thiên hướng đánh giá. Nhận thức nội dung đặc thù của văn nghệ là ý thức được ưu thế riêng của văn nghệ, cho phép nó có thể đáp ứng những nhu cầu xã hội phổ biến mà các hình thái ý thức xã hội khác không đáp ứng được.

II - ĐẶC TRƯNG CỦA TƯ DUY NGHỆ THUẬT

1. Tư duy hình tượng là cơ sở của tư duy nghệ thuật

Để chiếm lĩnh đối tượng của mình, trong lĩnh vực văn nghệ hình thành một kiểu tư duy đặc biệt gọi là tư duy nghệ thuật.

Hoạt động tư duy của con người bao giờ cũng nhằm đáp ứng các yêu cầu của hoạt động thực tiễn và nhờ vậy mà nó được phát triển. Có thể chia tư duy của con người làm ba bình diện khác nhau : tư duy hành động - trực quan, tư duy hình tượng - cảm tính và tư duy khái niệm - lôgíc. Tư duy *hành động - trực quan* là hình thức liên hệ trực tiếp với hiện thực trên cơ sở thực tiễn. Nó giúp con người đối chiếu hoạt động tư duy với các thuộc tính của khách thể tác động, đảm bảo một sự nhận thức khách quan phù hợp với đối tượng.

Tư duy *hình tượng - cảm tính* đảm bảo sự tiếp xúc cảm tính, nhưng cách xa đối với khách thể trên cơ sở nghe, nhìn, tưởng tượng. Nếu tư duy hành động - trực quan không cần phải tái hiện lại khách thể, thì tư duy này đòi hỏi tái hiện khách thể một cách toàn vẹn, tách khỏi hiện thực khách quan, chuyển nó thành một sự thực của ý thức. Cách tái hiện này không tạo nên sự sao chép hiện thực một cách bàng quan, mà là tạo thành hình tượng hoàn chỉnh về một tình huống có vấn đề, bao hàm một thái độ của con người đối với nó. Quan sát bất cứ một sự tường thuật nào về các sự kiện trong sinh hoạt hằng ngày ta đều thấy

các đặc điểm này của tư duy hình tượng - cảm tính. Lối tư duy này có được là nhờ một hoạt động cảm thụ tích cực lựa chọn thông tin ở bên ngoài, và cải tạo nó cho phù hợp với các nhiệm vụ đặt ra đối với chủ thể. Lối tư duy này không tái hiện các sự vật riêng lẻ tách rời, mà là quan hệ của chúng, là sự vật trong "văn cảnh", nên về bản chất là mang thông tin nhiều nghĩa. Mặt khác, do vừa tương đồng với khách thể lại vừa tách xa khách thể (có khoảng cách không gian và thời gian đối với khách thể) nên nó có thể xây dựng tình huống tiếp theo sắp xảy ra, nghĩa là có khả năng dự báo về hiện thực.

Tư duy *khái niệm - lôgíc* tuy cũng là sự phản ánh tách khỏi đối tượng, nhưng nó thâm nhập vào bản chất của các hiện tượng. Trừu tượng khỏi ý nghĩa cụ thể của tình huống đối với cá nhân, lối tư duy này có thể lấy ra được một cấu trúc bất biến của khách thể và diễn đạt vào một ngôn ngữ đơn nghĩa, chẳng hạn thuật ngữ chuyên môn hay công thức toán. Tư duy khái niệm - lôgíc như vậy thường phải dựa theo những quy tắc, thao tác nhất định, nhờ thế, nó đi xa, đi sâu vào những điều bí ẩn mà tư duy trực quan không vươn tới được.

Trong đời sống, các bình diện tư duy này không tách rời nhau, mà liên hệ, hòa quyện bổ sung cho nhau. Nhưng có thể tách ra thành các hình thức tư duy mà một bình diện nào đó là chủ yếu. Đó là tư duy khoa học, tư duy nghệ thuật và tư duy thực tiễn hằng ngày. Ai cũng biết là khoa học cũng sử dụng các yếu tố tư duy hình tượng cảm tính như tranh minh họa, biểu đồ. Các tác phẩm chính trị, triết học của Mác, Ăngghen, Lênin, Hồ Chí Minh, Trường Chinh có nhiều hình tượng gợi cảm, sinh động, nhưng cái chính vẫn là tư duy khái niệm - lôgíc.

Như vậy, tư duy hình tượng - cảm tính không phải là độc quyền của văn nghệ, nhưng là cơ sở của tư duy nghệ thuật. Với các đặc điểm nói trên, tư duy hình tượng - cảm tính cho phép nghệ sĩ cùng một lúc vừa phát hiện khách thể, vừa bộc lộ thái độ của chủ thể. Mặt khác, là một sự tái hiện từ xa, tách khỏi khách thể, nó cho phép tư duy nghệ thuật có thể sử dụng hư cấu, tưởng tượng để xây dựng những hình tượng có tầm khái quát lớn lao, tác động mãnh liệt tới người đọc. Chính vì vậy mà Hêghen, Bêlinxki, Plêkhanốp, Gorki đều khẳng định nghệ thuật là tư duy hình tượng. Chẳng hạn gần 150 năm trước, Bêlinxki viết : "Nhà kinh tế chính trị được vũ trang bằng các số liệu thống kê, dùng *chứng minh* để tác động tới trí tuệ người nghe và người đọc... Nhà thơ được vũ trang bằng các hình vẽ sống động và sắc sảo về hiện thực, *trình bày* trong một bức tranh trung thực để tác động vào trí tưởng tượng của người đọc...". Cách phát biểu của nhà phê bình có phần phiến diện vì chưa chỉ ra đặc trưng nội dung. Tuy nhiên, ngày nay vẫn có thể nói nghệ thuật là tư duy hình tượng, bởi vì nếu xa rời tư duy hình tượng

thì nghệ thuật mất cơ sở tồn tại. Nhưng mặt khác, tư duy nghệ thuật có những đặc trưng khác với tư duy hình tượng – cảm tính thông thường. Do quan hệ của nghệ thuật và đời sống quy định, nó trở thành một hình thức tư duy hoàn chỉnh. Xưa Phan Huy Chú chia văn chương của cổ nhân làm hai lối, lối của nhà trước thuật và lối của nhà thơ, là cũng bước đầu ý thức được sự khác nhau của tư duy khoa học và tư duy nghệ thuật[1].

2. Tình cảm và lí tưởng trong tư duy nghệ thuật

Cái rất tiêu biểu cho tư duy nghệ thuật là sự thể hiện tình cảm xã hội và lí tưởng xã hội của nghệ sĩ. Tình cảm là hình thức tồn tại vô cùng quan trọng của quan hệ con người đối với thế giới. Lênin từng nói : "Thiếu tình cảm của con người thì không bao giờ và cũng sẽ không thể có những *tìm tòi* của con người về chân lí"[2]. Yêu thương, căm giận, tự hào, sướng vui, đau khổ thảy đều là những quan hệ của con người đối với cuộc đời và thế giới được biểu hiện thành những rung động, cảm xúc trong tâm hồn. Khi tình cảm xuất hiện như là những giá trị, những cái có ích thì nảy sinh sự đòi hỏi được ý thức, giữ gìn và truyền đạt. Biểu hiện tình cảm đã được ý thức là một đặc trưng của nghệ thuật. Trong tác phẩm *Nghệ thuật là gì*, nhà văn Nga vĩ đại, L.Tônxtôi, đã nói : "Nghệ thuật là một hoạt động của loài người bắt đầu khi một người tự giác truyền đạt những tình cảm mình đã thể nghiệm cho người khác bằng các dấu hiệu bên ngoài, làm cho người khác lây lan được những tình cảm ấy, thể nghiệm được chúng". Dĩ nhiên như vậy không phải mọi tình cảm có thực nào cũng cần truyền đạt, và nghệ thuật không phải giản đơn chỉ là "dây dẫn" hay "máy ghi âm" làm lây lan tình cảm người này sang người khác. Tình cảm trong nghệ thuật là một chất lượng mới. Nó được ý thức trên cấp độ xã hội, được soi sáng bằng một lí tưởng xã hội, là một tình cảm "thông minh" như nhà tâm lí học Xô viết Vưgôtxki nói. Nghệ thuật không thể bắt đầu nếu thiếu sự ý thức đó.

Tình cảm xã hội làm cho tư duy nghệ thuật khác với tư duy hình tượng cảm tính hằng ngày. Trong cảm xúc hằng ngày thường lẫn lộn kinh nghiệm sinh vật và xã hội, còn trong tư duy nghệ thuật thì chỉ có yếu tố xã hội, yếu tố sinh vật nếu có chỉ là thứ yếu. Trong cảm xúc hằng ngày, cái nhất thời ngẫu nhiên, cái cá nhân riêng biệt đóng vai trò lớn lao do tình huống cá biệt gợi lên. Trong tư duy nghệ thuật, xúc cảm là hiện tượng xã hội lịch sử, tất yếu, vững bền và có ý nghĩa đối

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 108.

(2) Lênin. *Toàn tập*, T.25, tr. 112 (tiếng Nga).

với mọi người. Trong cảm xúc hằng ngày, vật chất thường là yếu tố kích thích trực tiếp của nó. Trong văn nghệ, trái lại, cội nguồn của cảm xúc là nhu cầu tinh thần, lí tưởng, ước mơ. Nghệ thuật đưa người đọc vượt lên cao hơn tình cảm thực tế hằng ngày. Khi miêu tả cái xấu, cảm xúc nghệ thuật không ở sự bực bội tức tối mà thường ở tiếng cười, ở tầm cao chủ động. Khi miêu tả cái chết, cảm xúc nghệ thuật không ở sự sợ hãi khủng khiếp mà thường ở phía cao cả thương yêu, ở niềm tin bất diệt. Chẳng hạn như trong bi kịch. Đứng trước cái chết cầm chắc của mình, hay của người thân trong đời thực, ai chẳng nảy sinh tình cảm "sinh li tử biệt" thường tình. Nhưng Tố Hữu trong *Trăng trối* và *Những người không chết* còn biểu hiện được những tình cảm xã hội cao cả. "Kẻ đắp chăn bông kẻ lạnh lùng" là điều trong đời thực thường gây bao nhiêu sóng gió nhằm vào người nọ kẻ kia, nhưng vào thơ Hồ Xuân Hương nó gợi lên sự oán hận kiếp "lấy chồng chung". Cũng như cảnh "đi hát mất ô" thật là trơ trẽn, nhưng tình cảm trong thơ Tú Xương chỉ gợi lên một niềm băn khoăn hào hiệp của "người quân tử" đa tình ! Không phải là tình cảm trong nghệ thuật thoát li tình cảm thực tế, mà nó chính là tình cảm thực tế được gạn lọc, nâng cao. Nghệ thuật chỉ nâng niu gìn giữ những tình cảm dựng xây và truyền cho người khác. Thiếu sự phân biệt này tư duy nghệ thuật sẽ rơi vào "tự nhiên chủ nghĩa". Không phải ngẫu nhiên mà tình cảm, lí tưởng xã hội được gìn giữ, biểu hiện chủ yếu là bằng nghệ thuật. Chính là việc "gắn tình cảm với lí luận" đã làm cho văn nghệ trở nên hết sức quan trọng. Đồng chí Lê Duẩn viết : "Để hiểu một việc gì thì con người dùng lí lẽ, lí trí, nhưng khi hành động thì phải có tình cảm ; lí trí giúp cho con người có tình cảm đúng, ngược lại tình cảm có dồi dào thì lí trí mới vững. Công tác tư tưởng không phải chỉ nắm lí luận thôi, mà phải biết gắn tình cảm với lí luận, cho nên các mặt văn học, nghệ thuật v.v... là rất quan trọng"[1].

Tình cảm và lí tưởng xã hội làm cho tư duy hình tượng cảm tính trong nghệ thuật mang một phẩm chất khác. Đó là tính biểu hiện, tức là khả năng thể hiện nội dung bên trong của các hiện tượng hiện thực như tình cảm, ý nghĩa trạng thái tâm lí, bản chất của sự kiện, sự vật. Là hình thức tồn tại của quan hệ, các tình cảm (và biến thể của nó là cảm xúc), ý nghĩ, nhu cầu, hứng thú hành động cá nhân, là những cái mà con người cảm thấy một cách thầm kín tự bên trong, hay như một thứ sắc màu phủ trùm lên sự vật. Những kinh nghiệm quan hệ ấy chỉ được biểu hiện bằng các hình tượng cảm tính giàu sức biểu hiện. Đó là

(1) *Về văn hóa, văn nghệ*. Sđd, tr. 72.

những hình tượng mang kí ức, mang liên tưởng, tưởng tượng, hoặc các hình tượng bị "lạ hóa" để gây suy nghĩ, đổi mới cảm giác. Ở đây, các hình tượng kết tinh kinh nghiệm xã hội lâu đời trong huyền thoại, cổ tích, trong ca dao tục ngữ, trong văn chương cổ điển có vai trò rất quan trọng. Và cũng rất dễ hiểu là mỗi thời đại, thời kì văn học có những hình thức kết tinh kinh nghiệm quan hệ khác nhau, sử dụng các lối tư duy nghệ thuật khác nhau.

3. Thể nghiệm, trực giác, hư cấu trong tư duy nghệ thuật

Đặc trưng của tư duy nghệ thuật còn dựa trên tiền đề phân biệt nhận thức sự vật, đồ vật và nhận thức con người như một cá nhân, một chủ thể. Đó là hai phạm vi khác nhau[1]. Sự vật chỉ là một khách thể thụ động cho con người nhận thức. Con người chủ thể lại khác, nó có một cái bên trong, một hạt nhân mà người ngoài không dễ nắm bắt, phát triển. Nếu mổ xẻ nó ra thì chỉ còn là một cái xác, một sự vật, không còn là chủ thể nữa ! Để nhận thức đồ vật, con người đã tạo ra biết bao dụng cụ tinh vi hữu hiệu. Nhưng không một máy nào đo được mức độ của tình yêu, chiều sâu của lòng căm thù, nỗi đau của người nô lệ hay niềm sướng vui của người được giải phóng ! Béctơrăng Rútxen trong sách *Nhận thức của con người* có viết : "Khi một người bảo rằng "Tôi không bao giờ có thể diễn đạt lại được sự khủng khiếp mà tôi đã trải qua khi nhìn thấy Búckhenvan" hoặc nói : "Không lời nào tả được niềm vui của tôi khi nhìn thấy lại biển sau bao năm tù đày", thì người ấy đã nói một cái gì như là chân lí trong ý nghĩa chặt chẽ và chính xác của từ đó". Chân lí đó chỉ có thể đạt được bằng phương pháp nghệ thuật ; còn "nếu muốn sử dụng phương pháp khoa học thì dòng kinh nghiệm kia sẽ bị biến mất hoàn toàn trong sa mạc bụi bặm"[2]. Như vậy muốn chiếm lĩnh và truyền đạt kinh nghiệm quan hệ, nghệ thuật phải dùng thể nghiệm, phải dựng lại tình huống cho người khác thể nghiệm. Đó là sự "nhập thân" bằng tưởng tượng vào đối tượng và tình huống của nó để phát hiện lại trên bản thân mình những kinh nghiệm mà đối tượng đã trải qua hoặc có thể xảy ra. Gorki đã có lần nói rằng "... nhà sinh vật học khi nghiên cứu con cừu không nhất thiết phải tưởng tượng mình là con cừu, nhưng nhà văn khi miêu tả người keo kiệt, thì không thể không tưởng tượng mình là gã keo kiệt, khi miêu tả kẻ tham lam, không thể không tưởng tượng mình là người tham lam". Lênin trong

---

(1) Bakhtin. *Về phương pháp luận nghiên cứu văn học*. Trong sách : *Kontext* – 74, Mátxcơva, 1975, tr.204–205.

(2) Dẫn theo : Gây. *Nghệ thuật của ngôn từ*. Mátxcơva, 1967, tr. 180 (tiếng Nga).

một bức thư gửi cho Gorki cũng nói nhà văn "nếu không tưởng tượng mình là thằng ngốc thì không tả thằng ngốc được"(1).

Thể nghiệm như là hình thức tự quan sát, tự ý thức các kinh nghiệm của người khác, các kinh nghiệm ngoài mình, là một phương tiện để giao lưu kinh nghiệm sống giữa người và người, để mở rộng, bổ sung kinh nghiệm thực tế bằng kinh nghiệm tưởng tượng. Trong nhận thức thể nghiệm này *cá tính nghệ sĩ* đóng một vai trò vô cùng quan trọng. Đó cũng là điều khác với nhận thức khoa học. Anhxtanh nói : "Chân lí khoa học đạt được bằng cách giải phóng nó khỏi cái tôi của nhà khoa học". Paxcan cũng nói : "Đối với khoa học, cái tôi bao giờ cũng đáng ghét"(2). Trong khái niệm không có chỗ đứng cho cá tính. Trái lại, trong tư duy nghệ thuật, nghệ sĩ sáng tạo bằng toàn bộ nhân cách của họ. L.Tônxtôi nói : "Tôi viết với tất cả con người tôi"(3). Bêsơ nói : "Nghệ sĩ chứa đựng trong mình toàn bộ con người, chứ không phải chỉ một bộ phận nào đó của nhân cách" *(Lí luận về thơ)*.

Cá tính sáng tạo của nghệ sĩ giữ vai trò phát hiện ra cái nhìn riêng, giọng điệu riêng, thái độ riêng, tức là con đường riêng để thâm nhập vào các chiều sâu hiện thực. "Nó không phải là một sự thêm thắt, vẽ vời vào cái khách quan, không phải là một thứ gia vị ngọt ngào cho một cái khác quan trọng hơn, mà chính là cái phương thức chiếm lĩnh đời sống một cách thẩm mĩ, cho phép phát hiện thế giới trong tính thực tại muôn màu, và trong tương quan với con người"(4).

Trong tư duy nghệ thuật, trực giác đóng vai trò rất quan trọng để nhận thức cái thẩm mĩ trong đời sống. Khi bảo rằng "Cái này đẹp" là ta đã đưa ra một phán đoán trực giác, tổng hợp. Trực giác là những phán đoán cảm tính trực tiếp, tức thời, không có suy lí và không thể chứng minh, nhưng là một hoạt động trí tuệ. Chẳng hạn, bằng cách nào mà nhà thơ nghĩ được câu thơ "Bác sống như trời đất của ta", "Ta lẫn Bác với bầu trời và giọt lệ. Với hương mộc trong đêm và lộc nõn trên cành" ? Xưa kia người ta xem trực giác là giây phút "thần trợ", phát thiền học lại xem là "diệu ngộ" (sự gặp gỡ diệu kì), triết học Phrớt lại xem đó là sản phẩm của "vô thức tối tăm". Tâm lí học ngày nay cho thấy trực giác chẳng có gì huyền bí. Đó là sự kết hợp đặc biệt thuận

---

(1) V.Lênin và M. Gorki. *Thư từ, hồi tưởng, tư liệu*. Mátxcơva, 1961, tr. 316 (tiếng Nga).

(2) Dẫn theo : Gây. Sđd, tr. 177 (tiếng Nga).

(3) Dẫn theo : *Nhà văn, một cá tính sáng tạo*. Trong sách : *Mấy vấn đề HTXHCN*. Mátxcơva, 1961, tr.207 (tiếng Nga).

(4) Khrápsencô. *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển của văn học*. Mátxcơva, 1971, tr.89 (tiếng Nga).

lợi các liên tưởng, ấn tượng để tạo ra phát hiện tức thời như ánh chớp, và đạt được sự uyên thâm. Trực giác không truyền dạy cho nhau được, nhưng nó có thể nảy sinh trên cơ sở vốn sống phong phú sâu sắc và sự chú ý căng thẳng đầy cảm hứng. Nhưng điều cần được nhấn mạnh ở đây là : trực giác – yếu tố thường tại của tư duy nghệ thuật. Thiếu nó, hình tượng không tránh khỏi rơi vào lược đồ, sơ giản. Nhưng trực giác không phải là yếu tố độc tôn duy nhất. Nó được chuẩn bị, tiếp xúc, kiểm chứng bằng phân tích, suy lí, bằng đối chiếu, liên tưởng với hiện thực khách quan.

Tư duy nghệ thuật có nhiệm vụ khái quát, tổng hợp, đúc kết, tổ chức kinh nghiệm quan hệ của đời sống xã hội. *Hư cấu nghệ thuật* là hoạt động cơ bản của nó thực hiện nhiệm vụ trên bằng cách nhào nặn vốn sống đã tích lũy được để tạo ra những hình tượng con người có tính cách, số phận, quan hệ phản ánh được thực chất và khuynh hướng của đời sống. Hư cấu nghệ thuật không phải là một cấu tạo từ hư không, mà là việc tạo ra một sinh mệnh mới, một sự sống mới, không có trong đời thực, nhưng phản ánh được cuộc đời thực. Các nhân vật trong thần thoại (chưa có ý thức) cho đến các nhân vật cổ tích, anh hùng ca, tiểu thuyết, kịch... đều được tạo ra như vậy. Trong nghĩa rộng, hư cấu nghệ thuật bao hàm một phạm vi từ nhân hóa ẩn dụ cho tới việc nhà văn nhập "thần" vào đối tượng để thể nghiệm ý nghĩ và tình cảm của nó. Đó là khi nghệ sĩ trừu tượng một phần cái có thực của sự vật để hòa nhập chúng vào nhau, soi sáng chúng trong nhau. Trong nghĩa hẹp, đó là việc tạo ra một thế giới nghệ thuật của những con người. Đó là giai đoạn chín muồi nhất, tổng hợp nhất của sáng tạo. Cách thức và mức độ hư cấu ở các nhà văn và tác phẩm khác nhau có thể rất khác nhau. Lỗ Tấn đã nói về việc hư cấu của ông, nhưng điều đó cũng có ý nghĩa phổ biến : "Đại để những việc viết ra, đều có một chút duyên do nghe thấy hoặc trông thấy, nhưng quyết không dùng nguyên một sự thực ấy, mà chỉ lấy một phần rồi cải tạo thêm, phát triển ra cho đến khi, hầu như có thể phát biểu trọn vẹn ý kiến của tôi mới thôi. Nguyên mẫu nhân vật cũng vậy, không dùng nguyên một người nào, thường là miệng ở Triết Giang, mặt ở Bắc Kinh, áo quần ở Sơn Tây, là một vai trò được ghép lại"(1).

Các nhà nghiên cứu Trung Quốc cho là trong tiểu thuyết *Tam quốc chí diễn nghĩa* có "bảy phần sự thực, ba phần hư cấu". Nhà văn Xô viết Phêđin sau khi hoàn thành tiểu thuyết bộ hai *Niềm vui đầu tiên* và *Mùa hè kì lạ* đã xác định tỉ lệ hư cấu và sự thực là 98 và 2(2). Không

(1) Lỗ Tấn. *Tôi đã viết tiểu thuyết như thế nào ?* Trong sách : *Lỗ Tấn toàn tập*, T.4, tr. 394 (tiếng Hán).

(2) Phêđin. *Nhà văn, nghệ thuật, thời gian*. Mátxcơva, 1957, tr. 509, 510.

nên cho rằng trong nghệ thuật, cái gì nhà văn cũng có thể hư cấu ra được. Có những cái không thể hư cấu, chẳng hạn như tâm hồn, khuynh hướng tư tưởng, ý nghĩa khách quan của các hiện tượng, chân lí đời sống và chân lí lịch sử của các tính cách. Hư cấu nghệ thuật chỉ là hoạt động nhằm tổ chức, kết tinh kinh nghiệm đời sống và tạo ra sự sống nghệ thuật. Nhưng chỉ như vậy thôi cũng thấy được vai trò vô cùng quan trọng của nó. Gorki nói "Không có hư cấu thì không thể và cũng không tồn tại được tính nghệ thuật"(1).

Như vậy là thể nghiệm, hư cấu với sự tham gia tích cực của cá tính sáng tạo đã làm cho tư duy nghệ thuật khác hẳn tư duy hình tượng cảm tính thông thường. Nó không giản đơn là hình tượng nghe – nhìn, mà chủ yếu là hình tượng tưởng tượng. Nghệ thuật cho phép phát huy tưởng tượng sáng tạo một cách phong phú nhất và kì diệu nhất. Và chính nhờ vậy mà hình tượng nghệ thuật có thể đạt được sức gợi cảm mãnh liệt nhất, mang tầm khái quát lớn nhất, có sức xuyên thấm sâu sắc và lâu bền nhất.

4. Cá thể hóa và khái quát hóa trong tư duy nghệ thuật

Để sáng tạo được những hình tượng nghệ thuật giàu sức sống, tư duy nghệ sĩ phải tiến hành cá thể hóa và khái quát hóa. Khái quát hóa nghệ thuật là những con đường giải phóng hình tượng cụ thể cảm tính thoát khỏi cái nhất thời, ngẫu nhiên, vụn vặt để đạt đến tầm bao quát, sức ôm trùm, chứa đựng được những chân lí lớn có sức đột phá các giới hạn không gian thời gian của các hiện tượng cá biệt trong đời thường. Tại sao trong khoa học, cái khái quát bao giờ cũng rời bỏ cái cụ thể cảm tính để thể hiện mình trong những khái niệm trừu tượng ; còn trong nghệ thuật, trái lại, cái khái quát gắn liền với cái cá thể, thể hiện mình trong cái cá thể ?

Như đã nói ở trên, nội dung nhận thức của khoa học và nghệ thuật là không cùng loại. Khoa học khám phá thế giới như một khách thể, nghệ thuật phát hiện, kết tinh những kinh nghiệm quan hệ của con người chủ thể ở giữa cuộc đời. Cá thể hóa chính là đáp ứng yêu cầu khái quát nội dung đó, bởi vì, cá thể là một chủ thể mang quan hệ. Làm sao cá thể khái quát kinh nghiệm quan hệ mà lại bỏ qua cá thể như là trung tâm của các quan hệ đó ? Quả vậy, việc dựng lên những con người cá thể (cá thể hóa), dẫu là dưới một cái tên hay một xuất thân, một nghề nghiệp hay một chí hướng... đều đã hàm chứa những quan hệ đời sống nhất định, cung cấp những khả năng khám phá những

(1) Gorki. *Tác phẩm* (30 tập), T.24, tr. 360 (tiếng Nga).

kinh nghiệm xã hội lịch sử nhất định. Các nhân vật thần thoại như Nữ Oa, Lạc Long Quân, Âu Cơ... mức độ cá thể hóa thấp, phạm vi khái quát chủ yếu ở quan hệ chinh phục thiên nhiên, khởi nguồn dân tộc. Với Thánh Gióng, An Dương Vương, Tấm, Cám... mức độ cá thể hóa nhiều mặt hơn, trình độ kết tinh các quan hệ xã hội đã phong phú hơn, sâu sắc hơn. Trong văn học hiện thực chủ nghĩa, sự cá thể hóa cao độ là tiền đề cho điển hình hóa sâu sắc. Chẳng hạn các nhân vật của Sếcxpia, Bandắc, Puskin, L.Tônxtôi, Sôlôkhốp... Rõ ràng, cá thể hóa là một phương diện không thể thiếu được của khái quát hóa nghệ thuật. Timôfêép đã có lí khi khẳng định rằng : "một cá nhân con người, một con người cảm giác, suy nghĩ, hành động, liên hệ mọi mặt với thế giới xung quanh" là trung tâm của miêu tả nghệ thuật(1).

Con đường cá thể hóa của nghệ thuật thật đa dạng vô cùng. Nó có thể được tiến hành theo lối thần kì như trong thần thoại, cổ tích, có thể được tuyệt đối hóa ở một số phẩm chất như trong văn học trung cổ hoặc lãng mạn, nó lại có thể được thể hiện trong sự miêu tả đời sống hằng ngày muôn màu muôn vẻ. Bao giờ sự cá thể hóa cũng thể hiện một khả năng, phương thức khái quát hiện thực.

Khái quát nghệ thuật sâu sắc bao giờ cũng cho thấy bản chất xã hội, giai cấp của con người. Nhưng sẽ sai lầm nếu cho rằng nhà văn sáng tạo hình tượng chỉ là để khái quát bản chất của một giai cấp nào đó. Quả nếu là như vậy thì các hình tượng nghệ thuật khái quát nâng cao càng trọn vẹn sẽ càng giống nhau như đúc vì cùng là khái quát bản chất một giai cấp như một khái niệm xã hội học. Thực tế không phải như vậy. Mặc dù là cùng một bản chất giai cấp, nhưng Nghị Lại, Nghị Quế, Nghị Hách không thay thế cho nhau, cũng như chúng không làm lu mờ trò "dân biểu tranh năng" trong thơ Tú Mỡ. Mỗi nhân vật với cá tính riêng chỉ kết tinh những phần nhất định trong bản chất của chúng. Nhân vật trong *Tam quốc chí diễn nghĩa* hầu hết là vua, chúa, khanh, tướng, những người mang cùng một bản chất của giai cấp phong kiến Trung Hoa. Nhưng Đổng Trác, Tào Tháo, Lưu Bị, Lưu Biểu, Viên Thiệu, Viên Thuật... không phải là một. Chúng khác nhau không phải chỉ vì cá tính cá biệt. Mỗi nhân vật tiêu biểu cho những kinh nghiệm nhất định trong đời sống xã hội lịch sử một thời, những đặc điểm mà theo nhà xã hội học Xô viết thì bao giờ cũng "sâu hơn, nhiều mặt hơn so với các công thức khoa học"(2). Nhà vật lí Xô viết, Phâynơbéc, cũng nói :

---

(1) Timôfêép. *Nguyên lí lí luận văn học*. Mátxcơva, 1976, tr. 33.

(2) Côn. *Tính cách dân tộc – huyền thoại hay thực tế ?* Tạp chí *Văn học nước ngoài*, 1968, số 9, tr. 288 (tiếng Nga).

"Văn học và nghệ thuật nói chung là một công cụ tinh vi nhất, thâm thúy nhất của con người, có khả năng nhận ra những gì mà các nhà triết học vĩ đại bỏ sót, có khả năng hiểu và cắt nghĩa tất cả những điều mà không một khoa học nào có thể hiểu và cắt nghĩa được một cách suy lí"(1). Đồng nhất cái khái quát nghệ thuật với cái khái quát xã hội học, triết học có nguy cơ làm nghèo nàn, thậm chí thủ tiêu đặc trưng của nhận thức nghệ thuật, làm thui chột những phẩm chất tuyệt vời của tư duy nghệ thuật.

5. Điển hình hóa trong văn nghệ

Điển hình là một sự khái quát cao của sáng tạo nghệ thuật. Tiền đề của nó là một hiện thực bên ngoài và được nó phản ánh. Theo cách hiểu truyền thống, điển hình được cấu tạo sao cho phản ánh được một loại hiện thực nào đó, khái quát được các hiện tượng khác nhau của đời sống. Chính vì vậy hình tượng điển hình luôn gợi ra cái *loại* của nó, làm liên tưởng tới cái tương tự ở ngoài nó. Kiều là điển hình, vì "Hỡi ơi thân ấy biết là mấy thân ?" (Tố Hữu). Nhân vật Ôblômốp trong tiểu thuyết cùng tên của nhà văn cổ điển Nga Gônsarốp là điển hình, vì theo Lênin, "Ôblômốp không chỉ là một địa chủ mà còn là một nông dân, không chỉ là một nông dân mà còn là một trí thức, không chỉ trí thức mà còn là một công nhân...", chỉ cần ai đó "bao giờ cũng nằm trên giường và đặt ra các kế hoạch" thì đó là Ôblômốp...(2). Hiện nay, trong lí luận chủ nghĩa hiện thực, khái niệm điển hình thường được mở rộng hơn. "Điển hình trong nghệ thuật là những nét, những tính cách *cơ bản nhất, bản chất nhất, quan trọng* và *nổi bật nhất* trong đời sống xã hội được tập trung biểu hiện và nâng cao qua sự sáng tạo của nghệ sĩ, nhưng chung quy nó vẫn là cuộc sống"(3). Ở đây, khái niệm "loại" không phải là cái quan trọng nhất. Về bản chất, "cái điển hình không phải là cái cá biệt"(4) nhưng điển hình nghệ thuật thì phải đồng thời là cái cá biệt, phải là "một cá tính xác định"(5), như vậy nó mới "là cuộc sống". Điển hình hóa đòi hỏi nhà văn phải lựa chọn những nét, những tính cách quan trọng và có ý nghĩa lớn trong hiện thực. Nhà văn phải phát hiện những chi tiết, những quan hệ có ý nghĩa tiêu biểu. Đồng thời lại phải xây dựng những hình tượng, tính cách nghệ thuật sinh động, nổi

---

(1) Phâynobéc. *Cái bình thường và cái không bình thường*. Tạp chí *Thế giới mới*, số 8, tr. 220 (tiếng Nga).

(2) Lênin. *Toàn tập*, T.45, tr. 12 (tiếng Nga).

(3) Trường Chinh. *Về văn hóa nghệ thuật*. Sđd, tr. 259 (chúng tôi nhấn mạnh T.Đ.S).

(4) Lênin. *Toàn tập*, T.49, tr. 287 (tiếng Nga).

(5) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T.36, tr. 333 (tiếng Nga).

bật. Ở đây, việc cá biệt hóa, tập trung, cường điệu nhằm làm cho hình tượng nổi bật là yêu cầu không thể thiếu của điển hình hóa. Cái "Thanh y hai lượt thanh lâu hai lần" của Kiều là rất cá biệt, nhưng như vậy mới làm nổi bật cái khát khao đời sống và số phận lắm tai nhiều nạn. Cái vô gia cư, không thân thích, không nghề xác định, lại yếu, lại nhiều sẹo của AQ. là rất cá biệt, nhưng nhờ vậy "phép thắng lợi tinh thần" mới thật nổi bật. Điển hình hóa cho phép vận dụng các tình tiết li kì, thậm chí bề ngoài có vẻ phi lí nữa, nhưng nêu bật được bản chất sự vật. Chẳng hạn việc Lỗ Tấn tả lính huyện bắc hai khẩu súng máy chĩa vào đến Thổ Cốc để bắt AQ. có người cho là không thực, vì bắt một người lẻo khoẻo như AQ. không cần đến thứ ấy. Nhưng Lỗ Tấn đã trả lời rằng, vũ khí của nhà đương cục lúc ấy không nhằm vào hạng AQ. thì còn nhằm vào ai ? Và như vậy, ý nghĩa điển hình của chi tiết rất rõ.

Phải có vốn sống phong phú, tư tưởng tình cảm lớn, tài nghệ cao cường nhà văn mới tiến hành điển hình hóa thành công được.

III - CẤU TRÚC CHỈNH THỂ CỦA HÌNH TƯỢNG NGHỆ THUẬT

Kết quả của quá trình tư duy nghệ thuật đầy sáng tạo là xuất hiện một hình tượng nghệ thuật dưới dạng một tác phẩm. Hình tượng trong tác phẩm tách khỏi hoạt động tinh thần của nhà văn đã tồn tại như một sự thực văn hóa xã hội. Ở giai đoạn này hình tượng nghệ thuật lại bộc lộ những đặc trưng khác trong tồn tại và hoạt động của nó.

1. Hình tượng nghệ thuật như một khách thể tinh thần đặc thù

Đặc điểm cơ bản của tác phẩm văn nghệ là, dù được thể hiện bằng một chất liệu nào đó - một quyển sách, những dòng thơ, một bức tranh, tượng, một vở diễn trên sân khấu... chúng đều không được xem là các hiện tượng vật chất mà phải coi là các khách thể tinh thần. Gọi là "khách thể" bởi vì đó là thế giới tinh thần đã được khách thể hóa thành một hiện tượng xã hội tồn tại khách quan, không phụ thuộc vào ý muốn chủ quan của người sáng tạo hay người thưởng thức nữa, cũng không gắn liền với quá trình tâm lí, thần kinh của tác giả như trong quá trình sáng tạo. Ai cũng có thể nhìn các hình tượng ấy như một cái gì bên ngoài, như mọi khách thể khác. Gọi là "tinh thần" bởi vì tinh thần là một cấp phản ánh đặc biệt của ý thức con người. Nếu cảm giác, tri giác, biểu tượng, khái niệm, phán đoán là những hình thức tâm lí nhận thức, phản ánh từng mặt của khách thể, thì cái tinh thần là một "hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan" kiểu khác, trong đó, cái được phản ánh xuất hiện trong ý thức con người như một tồn tại khác của nó. "Cái tinh thần, - Mác viết, - chẳng phải là cái gì khác, mà chính là cái

vật chất được chuyển vào đầu óc con người và được cải tạo lại ở trong đó"[1]. Như vậy, dưới dạng tồn tại khác đó, hiện thực được phản ánh không phải "trong hình thức của khách thể, hay trong hình thức trực quan", mà là "như một hoạt động cảm tính của con người, như một thực tiễn"[2], trong "hình thức hoạt động của con người"[3], đáp ứng nhu cầu đời sống con người. Những "cái tinh thần" đó được gìn giữ và truyền đạt trong những phương tiện vật chất nhất định và trở thành những khách thể trong đời sống xã hội. Con người không chỉ sống trong thế giới vật chất, mà còn sống trong thế giới tinh thần do các thế hệ trước truyền lại, và do thực tiễn đời sống không ngừng tạo ra. Lạc Long Quân, Âu Cơ, Vua Hùng, Thánh Gióng, Bà Trưng, Bà Triệu đều đang tồn tại như những khách thể tinh thần trong tâm hồn người Việt. Ngàn đời sau người Việt vẫn thấy Sơn Tinh nhổ nước bọt vào mặt bọn Cao Biền. Khi còn sống, Bác Hồ tồn tại gần gũi trong mỗi tâm hồn Việt Nam. Chỉ nhìn ảnh Bác, Thanh Hải thấy "Ôm hôn ảnh Bác mà ngờ Bác hôn" ; Trần Đăng Khoa thấy "Bác lo bao việc trên đời. Ngày ngày Bác vẫn mỉm cười với em". Khi đã mất, "Bác vẫn cùng chúng cháu hành quân"... Những gì tinh túy nhất trong hiện thực đều được tinh thần hóa để trở thành những khách thể tinh thần như vậy.

Có thể phân biệt những khách thể tinh thần trong sinh hoạt, thực tiễn, trong lịch sử, tôn giáo, tín ngưỡng, xã hội, trong văn học nghệ thuật. Tính đặc thù của nội dung văn nghệ đã nói ở trên. Điều quan trọng ở đây là phải hiểu hình tượng nghệ thuật như một khách thể tinh thần và tác động vào con người với tất cả "tính thực tại" tinh thần của nó. Hình tượng tinh thần phải được thể hiện qua kí hiệu, qua hình vẽ và các phương tiện tạo hình. Nhưng định nghĩa hình tượng nghệ thuật qua một bức tranh, qua sự tái hiện tạo hình là chưa nói được thực chất của nó, bởi vì bản chất hình tượng không giản đơn chỉ ở tạo hình. Và không phải mọi tạo hình đều tạo được hình tượng. Xưa Lưu An đời Hán trong sách *Hoài Nam tử* đã từng nhận xét có người vẽ Tây Thi đẹp mà không có duyên, họa mắt Mạnh Bôn to mà không đáng sợ, để nói những bức vẽ không có hồn[4]. Trong trường hợp đó, có hình vẽ mà không có hình tượng. Nguyễn Nho Túy cũng cho biết có người đóng Kim Lân, ai cũng khen là múa khéo, hát đúng, chân hia tay giáo sạch, nhưng người xem không thấy Kim Lân đâu cả, còn người khác, diễn chưa khéo bằng,

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 23, tr. 21 (tiếng Nga).

(2) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 3, tr. 1 (tiếng Nga).

(3) Ilienkốp. *Cái tinh thần*. Trong sách : *Bách khoa triết học*, T. 2. Mátxcơva, 1962, tr. 220 (tiếng Nga).

(4) Phương Tăng Tiên. *Bàn về vẽ chân dung bằng thuốc nước*. Thượng Hải, 1965, tr. 39.

mà lại có Kim Lân hiển hiện[1]. Hình vẽ trở thành hình tượng khi nào nó truyền được cái thần, cái khí của khách thể tinh thần.

Lại có ý kiến quy cấu trúc của hình tượng vào ví von và ẩn dụ. Điều đó không phải bao giờ cũng phù hợp thực tế mà mặt khác dễ rơi vào những quan sát bề ngoài. Khi ở lầu Ngưng Bích mà Kiều thấy : "Buồn trông gió cuốn mặt duềnh. Ầm ầm tiếng sóng kêu quanh ghế ngồi" thì cả nàng Kiều lẫn Nguyễn Du không hẳn có ai nghĩ đến một phép tu từ chuyển nghĩa bóng bẩy nào cả, mà là cái môi trường xa lạ đầy hiểm nguy đã chuyển thành cái thế gió cuốn sóng vỗ xung quanh nàng. Đối với nàng, gió và sóng ấy là có thật trong tinh thần. Cũng như trong *Bài ca mùa xuân 1961* Tố Hữu viết : "Biển vui dâng sóng trắng đầu ghềnh" thì biển vui ấy quả đã đến với tinh thần người Việt Nam khi đứng trước ngưỡng cửa chủ nghĩa xã hội hồi đó.

Tóm lại, hình tượng nghệ thuật là một khách thể tinh thần, mọi phương tiện biểu hiện chỉ có ý nghĩa khi nào làm sống lại các khách thể đó, và người đọc tác phẩm, chỉ khi nào thâm nhập được vào thế giới tinh thần đó mới có thể nảy sinh được sự thưởng thức, đồng cảm.

2. Tính tạo hình và biểu hiện của hình tượng

Hình tượng nghệ thuật là cái được sáng tạo, được khái quát, không phải là cái sao chép, cái có sẵn. Tạo hình là việc làm cho khách thể tinh thần có được một tồn tại cụ thể cảm tính bề ngoài qua chất liệu là phú cho thế giới những hình tượng khái quát một thể xác, hình hài. Nó bao gồm việc tạo cho hình tượng một không quan, thời gian, những sự kiện và những quan hệ, và rất quan trọng là tạo dựng được những con người có nội tâm, ngoại hình, hành động, ngôn ngữ. Ngay cái vô hình cũng nhờ tạo hình mà xuất hiện trong nghệ thuật. X.Âydanhxtanh có viết : "Trước cái nhìn bên trong, trước cảm giác của tác giả, hiện lên một hình tượng nào đấy, thể hiện được một cách xúc động đề tài của anh ta, và anh ta đặt ra một nhiệm vụ – biến hình tượng ấy thành vài ba hình ảnh riêng biệt, những chi tiết mà trong sự tổng hợp và đối chiếu với nhau, chúng lại gợi lên trong ý thức và tình cảm của người cảm thụ đúng cái hình tượng xuất phát đã được khái quát ấy[2]. Không có tạo hình thì không có hình tượng. Bởi vì hình tượng nghệ thuật về bản chất là một hiện tượng tinh thần, nó không thể được "đưa cho mà

(1) Nguyễn Nho Túy. Xem báo *Văn nghệ*, số 366, ngày 16-10-1970.

(2) X.Âydanhxtanh. *Tuyển tập* (6 tập), T. 2. Mátxcơva, 1964, tr. 170.

là làm nảy sinh, xuất hiện"[1]. Cũng chính vì vậy mà tạo hình nghệ thuật không đòi hỏi trình bày kể lể mọi chi tiết của đối tượng. Nó chỉ chọn lọc những chi tiết ít ỏi nhất nhưng giàu sức biểu hiện nhất, tiêu biểu nhất cho một cuộc sống, một tình huống, một tính cách. Giá trị và ý nghĩa của tạo hình là thể hiện chỉnh thể. Sêkhốp từng nói chỉ một mảnh chai vỡ lấp loáng mà thể hiện được *cảnh sắc* một đêm trăng. Nguyễn Đình Thi thích chi tiết "Trống Tràng Thành lung lay bóng nguyệt" gợi lên không khí xao động, khi quân xâm lăng phạm vào bờ cõi thuở nào trong *Chinh phụ ngâm*. Nguyễn Tuân thích chi tiết tiếng ếch trên sông làm sống dậy một niềm hoài cổ của Tú Xương trong bài *Sông Lấp*. Chỉ một chi tiết "Quờ chân tìm hơi ấm đêm mưa" trong thơ Hồng Nguyên cũng gợi lại kỉ niệm của một thời kháng chiến. Đó là những chi tiết "biết nói". Về bản chất, tạo hình trong nghệ thuật là một cấu tạo tập trung, dồn nén, mang tính ước lệ ở các mức độ khác nhau.

Biểu hiện là phẩm chất tất yếu của tạo hình. Biểu hiện là khả năng bộc lộ cái bên trong, cái bản chất của sự vật, hé mở những nỗi niềm thầm kín trong tâm hồn. Biểu hiện gợi lên sự toàn vẹn, đầy đặn của hình tượng, và nhất là thể hiện khuynh hướng tư tưởng tình cảm của con người, của tác giả trước các hiện tượng đời sống. Chính vì vậy trong hình tượng nghệ thuật mọi chi tiết đều có ý nghĩa và chức năng của chúng, không có chi tiết thừa. Hơn thế, chi tiết trong hình tượng lại thường mang tính chất đa nghĩa, vừa gợi không gian, thời gian, vừa gợi tình huống, tính cách và thái độ của tác giả đối với chúng. Hêghen gọi các chi tiết trong tác phẩm là những "con mắt", chẳng những qua nó thấy được thế giới nghệ thuật, mà còn thấy được "một tâm hồn tự do trong cái vô hạn của nó" ở tác giả[2].

Cơ sở của tạo hình là sự tương đồng của nó so với cái được miêu tả, dù cái được miêu tả là có thực hay tưởng tượng. Cơ sở của biểu hiện là khác biệt. Sự kết hợp tạo hình và biểu hiện làm cho hình tượng có được một hình thức nghệ thuật độc đáo. Đó là một thể thống nhất sinh động giữa thực và hư, trực tiếp và gián tiếp, ổn định và biến hóa, thống nhất và đa dạng, mang đầy nội dung cuộc sống, tư tưởng và cảm xúc.

3. Hình tượng và kí hiệu

Kí hiệu là bất cứ một sự vật, hiện tượng nào có thể được tiếp nhận một cách cảm tính, dùng để chỉ một hiện tượng khác ở bên ngoài nó một cách cố định, trong quá trình hoạt động thực tiễn và nhận thức

---

(1) X.Âydanhxtanh. *Tuyển tập* (6 tập), T. 2. Mátxcơva, 1964, tr. 170.

(2) Hêghen. *Mĩ học*, T. 1. Mátxcơva, 1968, tr. 163 (tiếng Nga).

của con người. Chẳng hạn như từ ngữ, còi báo động, tín hiệu đèn xanh đỏ trong giao thông, các kí hiệu toán học v.v... Kí hiệu là phương tiện để gìn giữ và truyền đạt kinh nghiệm xã hội giữa người và người. Hình tượng nghệ thuật muốn giữ lại và truyền đạt cho người khác cũng phải được khách quan hóa thành kí hiệu, không chỉ là bằng từ ngữ và các chất liệu khác, mà còn bằng các chi tiết tạo hình, biểu hiện. Do đó, nếu một khách thể tinh thần mang tính chất hình tượng, thì mặt tạo hình biểu hiện mang tính chất kí hiệu. Không được lẫn lộn hai mặt này với nhau. Nếu đặc trưng của kí hiệu là thay thế một cái khác, thì đặc trưng của hình tượng, vừa là tồn tại khác, vừa là phản ánh, khái quát. Nếu kí hiệu thiên về chỉ ra cái đã được quy ước ổn định, thì hình tượng nghệ thuật đích thực luôn luôn chỉ ra cái mới, phát hiện cái độc đáo mang cá tính nghệ sĩ[1]. Chẳng hạn, Tố Hữu viết :

Từ ấy trong tôi bừng nắng hạ
Mặt trời chân lí chói qua tim
Hồn tôi là một vườn hoa lá
Rất đậm hương và rộn tiếng chim...

thì các chi tiết "mặt trời", "nắng hạ", "vườn hoa lá", "đậm hương", "tiếng chim"... đều là các kí hiệu tự nhiên của các trạng thái tình cảm nhất định. Nhưng cả niềm vui náo nức rộn ràng lại là khái quát một cảm quan mới về cuộc đời. Các chi tiết kí hiệu đóng vai trò phương tiện khái quát, còn hình tượng là bản thân sự khái quát, cũng giống như từ là kí hiệu, nhưng lời phát biểu là một tư tưởng, thái độ, quan niệm.

Các chi tiết kí hiệu nói trên là kí hiệu thẩm mĩ, khác các kí hiệu quy ước nhân tạo trừu tượng. Mỗi hình ảnh tạo hình, vừa tái hiện một hiện tượng thực tại, vừa mã hóa một nội dung cảm xúc do hiện tượng đó gợi lên cho con người trong những tình huống xã hội nhất định. Chẳng hạn một lá ngô đồng rụng, mọi người biết mùa thu đến, nhưng không chỉ thế, nó còn mang lại sự hiu hắt, thê lương. Cũng vậy, bông sen gợi sự trong trắng, thơm đẹp nơi ao bùn, hoặc không gian cao xa gợi sự hùng vĩ, ngưỡng mộ. Vì vậy, khi nhà thơ viết : "Tôi trở về quê Bác, làng Sen. Ôi hoa sen đẹp của bùn đen !", thì người Việt Nam ai cũng hiểu. Còn như khi Tố Hữu viết :

Mấy tầng mây, gió lớn mưa to
Dốc Pha Đin, chị gánh anh thồ
Đèo Lũng Lô, anh hò chị hát

---

(1) Xem Khrapsencô. *Bản chất của kí hiệu thẩm mĩ*. Trong sách : *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Mátxcơva, 1978, tr. 262, 293 (tiếng Nga).

hoặc :

Hỡi những người trai, những cô gái yêu
Trên những dèo mây, những tầng núi đá

nếu bỏ qua cái đẹp cao cả, hào hùng trong các yếu tố đèo mây cao xa, thì đã bỏ mất cái lung linh vời vợi của hình tượng. Như vậy là trong các chi tiết tạo hình luôn có sự mã hóa các tư tưởng, cảm xúc xã hội, thẩm mĩ. Mỗi thời kì văn học dân tộc, các thể loại, loại hình nghệ thuật khác nhau, văn nghệ các dân tộc khác nhau, các nhà văn khác nhau đều có các cách mã hóa khác nhau, tạo thành ngôn ngữ nghệ thuật riêng trong từng trường hợp. Chẳng hạn nếu trong văn học dân gian ta, "thuyền" tượng trưng cho cuộc đời nổi nênh, cho sự ra đi vô định thì ở phương Tây xưa, "thuyền" lại tượng trưng cho sự phiêu du của linh hồn sang thế giới bên kia. Từ đó ta thấy nguồn gốc phương Tây của hình ảnh "thuyền hồn" trong bài *14 tháng 7* của Tố Hữu, hoặc trong câu thơ sau của Huy Cận : "Hiu hiu gió đẩy thuyền lên biển trời. Chở hồn lên tận chơi vơi". Muốn hiểu hình tượng nghệ thuật, đòi hỏi phải có một sự giải mã, chiếm lĩnh ngôn ngữ nghệ thuật.

Hình tượng nghệ thuật vừa là sự phản ánh, nhận thức đời sống, lại vừa là một hiện tượng kí hiệu giao tiếp. Bản chất của hiện tượng kí hiệu có xu hướng cố định hóa, trở thành công thức, sáo mòn. Bản chất sự phản ánh nhận thức có xu hướng tìm tòi cái mới, phát hiện ra cái độc đáo. Từ đó diễn ra quá trình thường xuyên đổi mới và cắt nghĩa lại kí hiệu, sáng tạo kí hiệu mới. Đó là nguồn gốc tạo ra mối quan hệ giữa cái lặp lại và cái không lặp lại, cái như thật và cái ước lệ trong nghệ thuật. Quy trọn bản chất nghệ thuật vào kí hiệu là hạ thấp vai trò nhận thức và sáng tạo của nó. Mặt khác, chỉ có đi vào đời sống mới tạo ra con đường làm phong phú, đổi mới cho ngôn ngữ nghệ thuật.

4. Hình tượng nghệ thuật là một quan hệ xã hội – thẩm mĩ

Nghệ thuật là sự kết tinh những kinh nghiệm quan hệ của con người, do đó cấu trúc của hình tượng là một quan hệ xã hội – thẩm mĩ.

Đặc trưng của hình tượng nghệ thuật không giản đơn chỉ là ở sự thống nhất giữa cái cá biệt, cụ thể, cảm tính và cái chung, mà ở chỉnh thể các quan hệ xã hội – thẩm mĩ được thể hiện. Trước hết đó là quan hệ giữa thế giới nghệ thuật với thực tại mà nó phản ánh, thứ đến, quan hệ của tác giả đối với cuộc sống trong tác phẩm, quan hệ tác giả với người đọc, quan hệ hình tượng với ngôn ngữ của một nền văn hóa, cuối cùng, quan hệ của các yếu tố của bức tranh đời sống. Chính cái phức hợp quan hệ tạo thành hạt nhân cấu trúc của tác phẩm.

Bức tranh nghệ thuật bắt đầu từ cái khung, vở diễn bắt đầu từ bục lên sân khấu, tác phẩm văn học thể hiện trong khoảng mở đầu và kết

thúc. Khung là giới hạn phân biệt hình tượng và đời sống, nhưng cũng như vậy mà tạo nên sự đối chiếu cái được miêu tả và sự miêu tả. *Truyện Kiều* trước hết là một truyện "phong tình cổ lục", nhưng lại được kể trong tương quan với chuyện đời người "trăm năm trong cõi người ta", và đặc biệt là trong tương quan với "những điều trông thấy mà đau đớn lòng" rất cụ thể. Chính quan hệ giữa đời người, "điều trông thấy" và truyện "cổ lục" đan bện vào nhau, làm cho cấu trúc *Truyện Kiều* là một chất lượng mới so với truyện của Thanh Tâm Tài Nhân. Truyện là truyện Tầu đời năm Gia Tĩnh, nhưng sự hiểu đời làm nhà thơ luôn lấy một "ai" thường tình ra mà cắt nghĩa các tình huống của truyện, và nỗi lòng trước "điều trông thấy" làm tác giả như thét lên trước cảnh đau khổ lưu li. Đem một truyện "tài tử giai nhân" mang đậm truyền thống mĩ học phong kiến chính thống phổ vào hình thức lục bát của ca dao dân gian, nhà thơ đã tạo một quan hệ mới giữa hai dòng văn hóa. Các quan hệ đó thể hiện vào các quan hệ bên trong của các tuyến nhân vật, các tình tiết cụ thể, tạo nên đặc trưng nghệ thuật của hình tượng *Truyện Kiều*. Không thể hiểu đúng đặc trưng nghệ thuật và tư tưởng nếu đóng khung sự quan sát trong phạm vi cốt truyện. Bởi nếu chỉ thế thì truyện của Nguyễn Du khác gì với truyện Thanh Tâm ? Mặt khác, chính các quan hệ trên chi phối sự tạo thành bộ mặt cụ thể của các hình tượng nhân vật. Các nhân vật chính diện được giới thiệu như những đại diện của lí tưởng, các "đấng", "bậc" trong xã hội phong kiến (Đạm Tiên là "đấng tài hoa", Kiều là "bậc bố kinh", Kim Trọng là "bậc tài danh", Từ Hải là "đấng anh hùng"), nhưng thực ra chúng được lí giải như những người rất đỗi gần gũi, thường tình. (*Ôm cầm ai nỡ dứt dây cho đành... Cho hay là giống hữu tình...*). Nhân vật phong kiến đường bệ nhất được cắt nghĩa trong quan hệ trần tục nhất : Hồ Tôn Hiến "kinh luân gồm tài", nhưng "Lạ cho mặt sắt cũng ngây vì tình !". Chính các quan hệ đó xác định tính hình tượng độc đáo và tính khái quát của nhân vật *Truyện Kiều*.

Hình tượng trong bài thơ *Tiếng hát sông Hương* lại là một quan hệ giữa nhà thơ và cô gái giang hồ, cô gái với cuộc đời mưa gió, đêm nay và ngày mai. Bài thơ mở đầu từ dòng sông Hương, mở rộng ra theo viễn cảnh toàn thế giới với "gió mới ngàn phương", với đổi thay triệt để "từ trong tới ngoài" và cuối cùng quy về lại dòng sông Hương với một hi vọng mới. Tính hình tượng nghệ thuật không bao giờ thể hiện qua việc tái hiện cái cụ thể cảm tính giản đơn, mà là thể hiện qua quan hệ chồng nén, đối xứng, nhân hóa, ví von, ẩn dụ, trùng điệp... tạo thành những phức hợp quan hệ mang nội dung khái quát. Chỉ trong quan hệ đời sống thì chi tiết mới phơi bày ý tứ kín đáo của nó. Chẳng hạn bài *Tiến sĩ giấy* của Nguyễn Khuyến mô tả rất chi tiết ông nghè tháng tám. Nhưng hình tượng nổi lên từ câu cuối "Nghĩ rằng đồ thật hóa đồ chơi". Phức hợp quan hệ này làm cho hình tượng nghệ thuật mang một nội

dung đa nghĩa, hàm súc, không nói hết mà Hêminguây ví như phần chìm của tảng băng trôi, người xưa nói : lời hết mà ý vô cùng.

5. Tính nghệ thuật của hình tượng

Rút cục lại hình tượng nghệ thuật khác hình tượng phi nghệ thuật hay giả nghệ thuật ở sức truyền cảm mạnh mẽ, sức thức tỉnh tư tưởng lớn lao, ở khả năng lôi cuốn con người tham gia vào đời sống xã hội. Tính nghệ thuật đặc trưng bởi sức thuyết phục, chiều sâu nhận thức, sức hấp dẫn lôi cuốn. Sức hấp dẫn là một dấu hiệu quan trọng. Didơrô nói với nghệ sĩ : "Trước hết, anh phải làm cho tôi cảm động, kinh hoàng, tê mê, anh phải làm cho tôi sợ hãi, run rẩy, rơi lệ hay căm hờn"(1). Huygô xem đặc trưng của thiên tài là một sức mạnh không thể cưỡng lại được(2). Sức hấp dẫn đích thực không bao giờ là kết quả của những hình thức tiểu xảo rẻ tiền, những pha gay cấn, mâu thuẫn giả tạo. Nó gắn liền với chân lí đời sống, lí tưởng cao đẹp và sự miêu tả, thể hiện tài nghệ.

Không phải ngẫu nhiên mà ngôn ngữ nước nào cũng gọi phẩm chất nghệ thuật bằng các từ "sống", "tự nhiên", "sinh động". Đó là vì nó chứng tỏ có sự phù hợp tối cao giữa hình thức nghệ thuật với nội dung cuộc sống ở bên trong. Cái khó nhất của nghệ thuật là làm sao để sự sống hiện hình qua pho tượng nhưng không chết cứng cùng khối đá, hiện hình qua bức tranh nhưng không bị đóng khung trên mặt vải, hiện hình qua bài thơ nhưng không chấm hết cùng bài thơ. Tính sinh động bắt đầu ở khả năng từ một số chi tiết hữu hình ít ỏi mà gợi lên rõ ràng một chỉnh thể toàn vẹn, khác nào qua vài chi tiết đầu, đuôi, râu, vẩy, mà làm hiện lên một con rồng cuộn bay ẩn trong đám mây (Triệu Chấp Tín, *Đàm rồng lục*). Sự thống nhất giữa ẩn hiện, thực hư là rất quan trọng. Lắm khi chỗ để trống, chỗ im lặng lại nói được rất nhiều.

Nhưng tính sinh động không chỉ là hiệu quả của việc tái hiện giản đơn mà gắn liền với sự khêu gợi cảm xúc, khái quát tư tưởng, sự truyền đạt một cái nhìn đối với cuộc đời. Trong bài *Văn tế Rivie*, hình tượng Rivie được đặc tả : "Mắt ông xanh lè. Mũi ông thò lõ. Đít ông cười lừa. Mồm ông huýt chó. Nhà ông bày toàn những chai. Vườn ông trồng toàn những cỏ" thì tên xâm lược "Tây dương" được nhìn nhận như một giống người man rợ. Theo Hêghen, sự vật sinh thành vừa là chính nó lại vừa là cái khác, còn sự vật vận động vừa là ở một chỗ lại vừa không ở chỗ đó(3). Miêu tả con người, sự vật như là nó, lại vừa không phải nó, vừa

---

(1) Didơrô. *Bàn về hội họa*. Trong sách : *Tây phương văn luận tập*, T. 1, Thượng Hải, 1964, tr. 387 (tiếng Hán).

(2) Huygô. *Thiên tài của Sêcxpia*. Trong sách : *Cổ điển văn nghệ lí luận dịch tùng*, T. 3. Bắc Kinh, 1962, tr. 35 (tiếng Hán).

(3) Lênin. *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1968, tr. 288, 289, 114.

giống lại vừa không giống là phương diện vô cùng quan trọng của tính sinh động. Chẳng hạn, khi Tố Hữu viết những câu thơ "Em là ai ? cô gái hay nàng tiên. Em có tuổi hay không có tuổi. Mái tóc em đây hay là mây là suối. Đôi mắt em nhìn hay chớp lửa đêm giông. Thịt da em hay là sắt là đồng ?" thì chị Lí không chỉ là cô gái, mà còn là một cái gì khác lớn lao mạnh mẽ vô cùng. Cũng như khi Phạm Tiến Duật viết "Nằm ngửa nhớ trăng, nằm nghiêng nhớ bến. Nôn nao ngồi dậy nhớ lưng đèo" thì không chỉ là đặc tả nỗi đau của người thương binh, mà còn là cuộc sống dấu dãi thác ghềnh và cả nỗi khao khát xông pha, tinh thần trách nhiệm của người chiến sĩ lái xe. Đúng như Tề Bạch Thạch (1863 - 1957) nói, nghệ thuật "hay ở chỗ vừa giống vừa không giống, không giống quá thì dối đời, giống quá thì mị đời"[1]. Nhân vật sinh động không bao giờ một chiều, cứng nhắc, mà biến hóa bất ngờ. Dũng cảm, liều mạng như Grigôri Mêlêkhốp cũng có lúc mềm yếu, sợ hãi như lần đầu ra trận. Kiên cường như Paven Corsaghin cũng có phút giây chĩa họng súng đen ngòm lên thái dương, trong cơn bế tắc. Bà Xempolit một đời không nói dối, bỗng nói dối liên tiếp và cứu thoát Giăng Vangiăng. Chị Dậu tưởng như chỉ biết có cam chịu bỗng vùng lên quật ngã tên cai lệ !

Chân lí nghệ thuật là chân lí về quan hệ, nó không khách quan lạnh lùng như chân lí khách thể. Đó là chân lí làm ngạc nhiên, sững sờ, khao khát. Không phải vô cớ mà Chế Lan Viên hay viết : "Ai khóc ? *Giật mình*, đâu hậu phương ?" ; "Chỉ một nhành hoa *tôi sững sờ* !" ; "Anh *bỗng* nhớ em như đông về nhớ rét" ; "*Ô hay* cuộc đời... Lòng đau đến thế, mà giờ đã nguôi...". Đây chưa phải là biện pháp duy nhất, nhưng nếu bỏ những cái *sững sờ, ô hay, bỗng* kia đi thì còn gì là sự sống, còn gì là sinh động ?

Nghệ thuật là sự khắc phục khó khăn. Nó thống nhất được trong mình những mâu thuẫn loại trừ tưởng như không khắc phục nổi, cá biệt và khái quát, tự nhiên và nhân tạo, vật chất và sự sống, tình cảm và lí trí, nghịch lí mà có lí. Nghệ thuật là sự hài hòa trong các hỗn tạp, là cái thống nhất giữa sự muôn màu. Tính nghệ thuật làm tích cực hóa khả năng cảm thụ của con người, nâng họ lên hàng nghệ sĩ, khẳng định vai trò chủ thể của con người trước thế giới. Vì vậy, đó là một phẩm chất tiêu biểu của văn nghệ với tư cách là một hình thái ý thức xã hội đặc thù. Không nên hiểu tính nghệ thuật một cách cứng nhắc như là tính chặt chẽ, tính đối xứng hài hòa, cốt truyện lôi cuốn hồi hộp, văn bóng bẩy mượt mà... Tính nghệ thuật đa dạng như bản thân nghệ thuật. Tiêu chuẩn cuối cùng của nó là sự thống nhất hoàn mĩ của nội dung và hình thức nghệ thuật, là sức gây ấn tượng mang tính tư tưởng của hình tượng đời sống, phản ánh được hiện thực nhiều mặt và vận động biến hóa không ngừng.

---

(1) Tựa *Tập tranh Tề Bạch Thạch*. Bắc Kinh, 1962, tr. 9.

Chương VII. CÁC PHẠM TRÙ THẨM MĨ

Văn học là một loại hình của nghệ thuật. Đến lượt mình, nghệ thuật lại nằm trong lĩnh vực rộng hơn là văn hóa thẩm mĩ. Nghệ thuật tuy không phải là toàn bộ văn hóa thẩm mĩ, nhưng lại là đại diện quan trọng nhất : ở đây tập trung nhiều quy luật cơ bản của hoạt động thẩm mĩ, nhiều vấn đề có tính chất điển hình cho mối quan hệ thẩm mĩ của con người với hiện thực. Vì vậy để hiểu văn học, không thể không biết những vấn đề mĩ học chung, đặc biệt là các phạm trù thẩm mĩ cơ bản.

Phạm trù thẩm mĩ là khái niệm thể hiện nhận thức khái quát của con người về những hiện tượng thẩm mĩ trong tự nhiên và trong xã hội, ở con người và trong nghệ thuật. Phạm trù rộng nhất là phạm trù cái thẩm mĩ. Bản chất của *cái thẩm mĩ* được xác định trong sự tồn tại cụ thể của các phạm trù hẹp hơn như : cái đẹp, cái bi, cái hài, cái cao cả, v.v... Nói cách khác, những gì gợi lên cảm xúc về cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài đều được gọi chung là các hiện tượng thẩm mĩ. Theo ý nghĩa đó, cái thẩm mĩ là phạm trù chung nhất, khái quát nhất. Hệ thống và số lượng các phạm trù thẩm mĩ cho đến nay vẫn là vấn đề chưa được nghiên cứu đầy đủ và còn đang tranh cãi. Bên cạnh một số phạm trù đã được thừa nhận rộng rãi từ lâu như cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài, các phạm trù khác như : cái thẩm mĩ, cái anh hùng, cái toàn vẹn, cái hài hòa, v.v... cũng đang được khảo sát và đi dần vào các sách giáo khoa mĩ học. Dưới đây chúng ta chỉ dừng lại ở một số phạm trù chính.

I - CÁI ĐẸP

Cái đẹp là phạm trù trung tâm của mĩ học. Vị trí đó không phải do các nhà lí luận xác lập mà do chính vai trò của cái đẹp trong đời sống quy định. Điều đó cũng có nghĩa rằng cái đẹp trước hết chính là những đặc tính của thế giới tồn tại trong thiên nhiên, trong xã hội, trong sản xuất vật chất và tinh thần, trong nghệ thuật... Phạm trù cái đẹp bắt nguồn từ hiện thực, có cơ sở khách quan trong đời sống, nhưng đồng

thời nó cũng là một hình thức khái quát của tư duy thể hiện nhận thức của con người về loại đặc tính thẩm mĩ này của các sự vật, hiện tượng. Nhận thức này bao gồm nhiều mặt. Nhưng thông thường nó bắt đầu bằng việc trả lời câu hỏi : Cái đẹp là gì ? Từ những quan sát bình thường chỉ ra xem cái gì đẹp, cái gì xấu, đến chỗ rút ra xem cái đẹp là gì, nhận thức con người phải trải qua một chặng đường dài từ trực quan sinh động đến tư duy trừu tượng, từ cụ thể đến khái quát. Quá trình này vốn đã hết sức phức tạp, đối với lĩnh vực cái đẹp, lại trở nên phức tạp và khó khăn hơn, ít nhất cũng do hai nhân tố sau đây. Trước hết, cái đẹp bao gồm rất nhiều hiện tượng thuộc các loại khác nhau. Có cái đẹp của ánh trăng, ngọn núi, có cái đẹp của ánh mắt, tà áo, có cái đẹp của ngôi nhà, cái đẹp của lời nói, cử chỉ, cái đẹp của tâm hồn, tư tưởng, v.v... Có cái đẹp ở trong tự nhiên, có cái đẹp trong xã hội, có cái đẹp do con người làm ra, có cái đẹp nằm ngay trong chính bản thân con người. Đâu là mẫu số chung cho tất cả các hiện tượng ấy, đâu là công thức đúng cho tất cả mọi cái đẹp ? Mặt khác, cái đẹp thuộc loại hiện tượng rất tinh tế, đến với con người trước hết qua cảm giác, trực giác. Có người ví cái đẹp với tình yêu, cảm nhận thì được nhưng rất khó lí giải, cắt nghĩa. Vậy có cần và có thể có được một khái niệm, một định nghĩa về cái đẹp không, hay ở đây chỉ nên để mặc nó trong "vương quốc" của cảm giác, dành hoàn toàn cho sự thưởng thức trực tiếp để khỏi phải phá vỡ tính toàn vẹn, đánh mất vẻ tươi nguyên của nó, như một số người quan niệm ?

Lịch sử tư tưởng thẩm mĩ của nhân loại chứng tỏ rằng nhận thức con người luôn luôn tìm cách khắc phục những khó khăn trên đây để nắm bắt bản chất cái đẹp. Gớt đã từng khẳng định : "Có thể có được khái niệm về cái đẹp và có thể diễn tả được khái niệm ấy"(1). Nhưng trong quá trình đi tìm lời giải cho bài toán trên đây, do sự đa dạng của đối tượng cũng như do những quan niệm, những cách tiếp cận khác nhau, đã có nhiều đáp số, nhiều định nghĩa khác nhau về cái đẹp.

Chẳng hạn, nhà triết học cổ Hi Lạp Arixtốt viết : "Cái đẹp nằm trong kích thước và trong trật tự, bởi vậy không có vật nào quá nhỏ... cũng như quá lớn... mà lại có thể được coi là đẹp"(2).

Nhà lí luận Đức thế kỉ XVIII là Hécđơ thì nói : "Cốt lõi của toàn bộ cái đẹp là chân lí, bất kì cái đẹp nào cũng cần dẫn tới chân lí và điều thiện"(3).

---

(1) Gớt. *Về nghệ thuật*. Mátxcơva, tr. 325.

(2) Arixtốt. *Nghệ thuật thi ca*. Mátxcơva, 1957, tr. 63.

(3) Ôpxiannicốp. *Lịch sử tư tưởng thẩm mĩ*. Mátxcơva, 1978, tr. 186 (trích lại).

Còn Gorki thì xác định : "Cái đẹp là sự phối hợp các chất liệu khác nhau cũng như các âm, màu, từ ngữ - sao cho tác phẩm tạo ra có được một hình thức có thể tác động lên tình cảm và lí trí như một sức mạnh khơi dậy ở con người sự ngạc nhiên, lòng kiêu hãnh và niềm sung sướng trước khả năng sáng tạo của mình"(1).

Còn có thể dẫn ra đây rất nhiều định nghĩa nữa về cái đẹp. Có trường hợp nó được giải thích như cái có ích, có trường hợp được đồng nhất với cái chân hay cái thiện, có trường hợp lại hiểu như sự cân đối, hài hòa, v.v... Vậy bản chất của cái đẹp nằm ở đâu ? Để lĩnh hội được bản chất này, tốt nhất là xem xét đối tượng dưới góc độ *triết học*, bởi vì chỉ trong bình diện này chúng ta mới thoát khỏi ấn tượng về vô số biểu hiện cụ thể của cái đẹp và đạt tới sự khái quát về nó. Nếu làm như vậy, ở đây, thay vào câu hỏi "Cái đẹp là gì ?", sẽ xuất hiện câu hỏi khác "cái đẹp do đâu mà có ? Một vật đẹp là do nó có những phẩm chất gì đó, hay do thiện cảm của con người ?". Trả lời câu hỏi này chúng ta sẽ trở về vấn đề cơ bản của triết học, về cuộc đấu tranh giữa chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa duy tâm trong lĩnh vực thẩm mĩ. Các nhà duy vật cho rằng cái đẹp bắt nguồn từ đời sống, toát ra từ những phẩm chất vật lí, hóa học của sự vật, hiện tượng. Từ đây họ thường nhấn mạnh đến các khái niệm về kích thước, mức độ, tỉ lệ, v.v... Chẳng hạn nhà mĩ học thời Phục hưng ở Italia là Anbécti viết : "Cái đẹp là sự phù hợp, sự hòa nhịp như thế nào đó giữa các phần trong cái tổng thể mà chúng tạo thành, sự phù hợp và hòa nhịp này phải đáp ứng những số liệu chặt chẽ, đáp ứng sự tổ chức và bài trí mà sự hài hòa - tức cái nguyên lí tuyệt đối và khởi nguyên của tự nhiên - đòi hỏi"(2).

Ngược lại, các nhà duy tâm thì xem cái đẹp chỉ như cái được mang từ bên ngoài vào sự vật, chứ không có cơ sở khách quan. Người theo quan điểm duy tâm chủ quan thì khẳng định : "Cái đẹp không phải là phẩm chất tồn tại trong bản thân sự vật ; nó tồn tại chủ yếu trong tâm linh người quan sát nó"(3). Còn đối với các nhà triết học duy tâm khách quan thì hoặc đó là hình ảnh, hồi quang của một cái gì siêu nhiên, thần thánh (Platông) hoặc là phẩm chất đặc biệt của ý niệm tuyệt đối khi nó đã tìm được hình thức thể hiện phù hợp nhất (Hêghen).

Khi nghiên cứu bản chất của cái đẹp, rõ ràng chúng ta không thể bỏ qua những tiền đề duy vật, khẳng định những cơ sở khách quan của các cảm giác thẩm mĩ. Đồng thời cũng không nên tuyệt đối hóa vai trò của những nhân tố khách quan tạo nên phẩm chất thẩm mĩ của sự vật,

---

(1) Gorki. *Tập hợp tác phẩm*. Mátxcơva, 1953, T. 27, tr. 5.

(2) Ôpxiannicốp. *Lịch sử tư tưởng thẩm mĩ*. Sđd, tr. 65 (trích lại).

(3) Khátcơxơn, Hium, Xmít. *Mĩ học*. Mátxcơva, 1973, tr. 306 - 307.

hiện tượng, xem đó là nguồn gốc duy nhất quyết định vẻ đẹp của chúng. Cần chú ý rằng cái đẹp là một *phạm trù giá trị*. Một vật được coi là đẹp hay xấu phụ thuộc không chỉ vào những phẩm chất nó vốn có, mà còn vào quan hệ của chúng với con người, với sự đánh giá căn cứ vào những thước đo do thực tiễn xã hội trong từng thời kì lịch sử đặt ra. Sự đánh giá này rõ ràng mang tính chủ quan – một thứ chủ quan tất yếu mà nếu thiếu nó sẽ không có ngay cả *thực tiễn* xã hội của con người – song đồng thời không phải là thứ chủ quan tùy tiện, bởi vì nó gắn liền không phải với ý muốn của mỗi cá nhân riêng lẻ mà với những tiêu chuẩn xã hội – thực tiễn có tính khách quan rõ rệt.

Thừa nhận cơ sở tự nhiên của cái đẹp tức là trước hết thừa nhận vẻ đẹp khách quan của màu sắc, âm thanh, đường nét, mảng khối, nhịp điệu, v.v... Từ đây sẽ xuất hiện những khái niệm về tiêu chuẩn thẩm mĩ như : sự cân đối, tỉ lệ phù hợp, tính chất có mức độ, sự hài hòa, v.v... Các tiêu chuẩn này về cái đẹp trong nhiều trường hợp thường có cả cơ sở sinh lí của nó. Chẳng hạn, một bản nhạc êm dịu làm thần kinh bớt căng thẳng, một bức tranh có màu sắc hài hòa, tươi mới làm cho con người thấy phấn khởi, dễ chịu. Điều này giải thích vì sao có hiện tượng cây thích "nghe" nhạc, rắn nghe nhạc, cá nhảy múa theo nhạc, v.v... Nếu căn cứ vào đây để nói rằng sinh vật cũng có cảm giác thẩm mĩ thì điều đó mới chỉ đúng một phần nhỏ. Quả thật sinh vật cũng "thích" cái đẹp, nhưng chúng chỉ thích những yếu tố tự nhiên nào phù hợp với sinh lí, bản năng của chúng mà thôi.

Đối với con người, không phải chỉ như vậy. Bằng cớ là có những cái rất cân đối, hài hòa nhưng không gây nên cảm xúc thẩm mĩ ; trong khi nhiều sự vật, hiện tượng không mang đặc tính gì đặc biệt có thể gây nên cảm giác dễ chịu về sinh lí thì vẫn được xem là đẹp. Plêkhanốp dẫn ra tài liệu của các nhà dân tộc học kể lại rằng, ở nhiều bộ lạc châu Phi, phụ nữ thường đeo vòng sắt ở tay và chân. Đôi khi các thiếu phụ nhà giàu còn đeo vào mình hơn 16 kg đồ trang sức loại đó. Khi có người hỏi vì sao đeo nhiều sắt thế, họ trả lời : để cho đẹp. Lại có trường hợp khác, ở miền thượng lưu sông Dămberơ, người đàn ông nào không bẻ gẫy các răng cửa hàm trên thì bị coi là xấu xí[1]. Điều đó chứng tỏ rằng cái đẹp không phải chỉ có cơ sở tự nhiên mà còn có cơ sở xã hội. Bản chất của cơ sở xã hội này nằm ở chỗ con người đánh giá sự vật hiện tượng theo quan niệm của mình. Nhà mĩ học dân chủ cách mạng Nga nổi tiếng Sécnusepxki đã phát biểu một tư tưởng rất sâu sắc : "Một tồn tại được gọi là đẹp, – ông viết, – là tồn tại trong đó chúng ta nhìn thấy cuộc sống *đúng như quan niệm của mình*..." (nhấn mạnh – L.N.T.)[2].

---

(1) *Nghệ thuật và đời sống xã hội*. Nxb Văn hóa – Nghệ thuật, Hà Nội, 1963, tr. 134 – 135.

(2) *Quan hệ thẩm mĩ của nghệ thuật hiện thực*. Nxb Văn hóa – Nghệ thuật, Hà Nội, 1962, tr. 22.

Có thể xuất hiện câu hỏi : nếu cái đẹp là cái phù hợp với quan niệm của con người thì quan niệm đó là quan niệm nào ? Bởi vì, quan niệm của con người rất nhiều mặt : cái đẹp có thể gắn với quan niệm về chân lí, về đạo đức, về sự duyên dáng, v.v... Thực tế cho thấy, quan niệm về cái đẹp là một quan niệm có tính tổng quát rất cao. *Cái đẹp gắn liền với ý niệm về những điều mong ước, về cái có tính lí tưởng.* Những gì là hình ảnh, dấu hiệu, biểu hiện của cái mà con người thiết tha mong muốn, khao khát đạt tới thường gợi ra cảm xúc về cái đẹp. Cánh đồng lúa chín vàng đẹp vì nó nằm trong liên tưởng về một mùa bội thu hứa hẹn, về sự no đủ mà người làm ruộng hằng mong mỏi, chờ đợi. Cái cây tươi tốt, cành lá sum suê đẹp vì nó là hình ảnh của sự sống sung mãn mà con người bao giờ cũng mơ ước đạt tới. Nhà văn Pháp Xtăngđan nói : "Cái đẹp là sự mời gọi hạnh phúc" có lẽ cũng chính trong nghĩa như vậy. Cái đẹp là một hình thức của ước mơ, của lí tưởng, nó thường mang trong mình những yếu tố của cái được đánh giá ở mức cao nhất, tức là những cái ít nhiều mang tính chất lí tưởng.

Chính vì vậy cái đẹp gắn rất chặt với khái niệm về *sự hoàn thiện.* Hoàn thiện là tiêu chuẩn cụ thể của cái đẹp. Những gì đạt tới sự phát triển cao nhất, trình độ cao nhất so với sự vật, hiện tượng cùng loại với chúng, thường gợi ra cái đẹp. Trong một hàng cây, cái đẹp là cây phát triển đầy đủ, dồi dào sức sống. Trong nhiều người, người đẹp là người mà sự sống đạt tới mức phát triển cao, khỏe mạnh, cân đối, hoàn thiện cả về hình thể và đời sống tinh thần. Điều này cũng giải thích vì sao *sự hài hòa* thường được xem là đẹp. Cấu trúc về sự hài hòa chính là cấu trúc lí tưởng của tự nhiên và đời sống xã hội. Không hài hòa là trạng thái tạm thời, còn hài hòa là nguyên lí phổ biến của sự sống, là cái đích lí tưởng mà mọi cấu trúc, từ thế giới vô cơ đến hữu cơ đều vươn tới. Một sự vật có hình dáng hoặc tổ chức bên trong hài hòa, thường khơi gợi cảm xúc thẩm mĩ có lẽ vì trong cơ sở sâu xa của mình nó gợi ra ý niệm về sự hoàn thiện, về cái mang tính chất lí tưởng. Tính lí tưởng là một trong những đặc điểm vô cùng quan trọng của cái đẹp. Đôxtôiépxki có một câu nói nổi tiếng : "Cái đẹp cứu thế giới". Nó không cứu thế giới bằng vật chất, nhưng nó cứu bằng cách làm cho nhân loại không bao giờ mất lòng tin vào những điều tốt đẹp, vào tương lai. Còn mơ ước, còn hi vọng, còn tin có tương lai, con người sẽ vượt qua khó khăn, cải tạo hoàn cảnh, biến đổi thế giới. Ở đây, khi xác định cái đẹp như trên, chúng ta sẽ giải quyết được vấn đề mối quan hệ giữa cái đẹp, cái chân và cái thiện. Rõ ràng không thể đồng nhất cái đẹp chỉ với cái chân, hoặc cái thiện. Cái đẹp gắn liền với cả hai. So với sự giả dối, chân lí là cái đẹp cũng như so với điều ác, cái thiện là đẹp. Còn trong nội bộ cái chân hoặc cái thiện thì cái đẹp lại tùy thuộc vào mức độ tính hoàn thiện, sự hài hòa, tính lí tưởng của chúng.

Đồng thời, khi xem xét cái đẹp như một phạm trù giá trị, gắn nó không phải chỉ với những *thuộc tính vật chất* khách quan mà còn với *quan niệm* của con người về cái mong ước, chúng ta phải tính đến vai trò của các yếu tố xã hội - lịch sử mà quan niệm này tất yếu phải có. Nói cách khác, nếu cái đẹp là ý niệm thì nó nhất định có quan hệ thế này hoặc thế kia với các quan điểm chính trị - xã hội, với đặc điểm tâm lí dân tộc, với sở thích cá nhân của mỗi người cũng như với sự thay đổi của lịch sử. Trước hết, phải thừa nhận rằng ý niệm về cái đẹp, trong những mức độ khác nhau, thường mang dấu ấn *quan điểm chính trị - giai cấp* của con người. Điều này hoàn toàn dễ hiểu, bởi vì một khi cái đẹp là sự đánh giá sự vật, hiện tượng theo tiêu chuẩn về mức độ hoàn thiện và tính lí tưởng thì bao giờ quan niệm về sự hoàn thiện và lí tưởng cũng có những nội dung rất khác nhau ở những người có địa vị và quyền lợi xã hội khác nhau. Nếu đối với một thanh niên Việt Nam ngày nay, sự hoàn thiện về tinh thần gắn liền với nhận thức về chủ nghĩa xã hội, với lòng yêu nước chân chính, thì với một thanh niên tư sản ở các nước phương Tây, tiêu chuẩn về sự hoàn thiện ấy lại mang nội dung rất khác. Nói như vậy không có nghĩa là chúng ta phủ nhận tất cả các yếu tố thẩm mĩ chung đối với mọi người và bao giờ cũng phân định thật rạch ròi mọi hiện tượng theo ranh giới giai cấp để rồi từ đó đi đến kết luận rằng cái đẹp đối với một giai cấp này không thể có bất cứ khía cạnh nào đẹp với giai cấp khác. Ở đây, để hiểu rõ vấn đề phải nắm vững quan điểm lịch sử - cụ thể về giai cấp, luận điểm của Lênin về hai nền văn hóa trong một nền văn hóa dân tộc, cũng như phải nghiên cứu vấn đề *tính toàn nhân loại* của các giá trị thẩm mĩ và giá trị nghệ thuật (xem lại chương III và IV).

Quan niệm về cái đẹp cũng mang *sắc thái dân tộc* rất rõ nét, nhất là ý niệm về sự hài hòa cụ thể, về các phẩm chất tự nhiên của cái đẹp. Chẳng hạn với dân tộc này màu vàng được ưa chuộng nhưng ở dân tộc khác, màu vàng lại gắn liền với một định kiến nào đó không hay. Người nước này ưa cái đẹp nhuần nhị kín đáo, người nước kia lại thích cái đẹp ồn ã, sôi động. Những điều kiện tự nhiên - xã hội, tâm lí và tính cách dân tộc để lại dấu vết rất sâu trong quan niệm về cái đẹp.

Riêng trong lĩnh vực thẩm mĩ, bên cạnh các yếu tố trên đây, cần phải chú ý cả đến vai trò của *sở thích cá nhân* khi đánh giá cái đẹp. Người ta có thể không thích cái mà mọi người thích, hoặc ngược lại, thích cái mà nhiều người không ưa chuộng. Điều đó nên được tôn trọng. Song ở đây tuyệt nhiên không được đồng nhất sở thích cá nhân với giá trị thẩm mĩ khách quan của sự vật hiện tượng. Thích hay không thích tùy anh, nhưng không nên xem điều đó như là chân lí. Trong một bức thư gửi bạn, L.Tônxtôi có lần viết : "Mấy hôm rồi, để kiểm tra lại nhận

xét của mình về Sếcxpia, tôi đọc *Vua Lia* và *Hămlét*, và nếu tôi đã từng có đôi chút hoài nghi rằng mình đã ghét Sếcxpia một cách không đúng, thì bây giờ sự nghi ngờ ấy đã hoàn toàn biến mất. *Hămlét* quả thực là một tác phẩm thô bạo, phi đạo đức, bỉ ổi và vô nghĩa"(1). Chúng ta thấy rõ ràng ở đây, nhà văn vĩ đại đã không đúng.

Cuối cùng là sự *biến đổi lịch sử* của quan niệm về cái đẹp. Một thể thơ trước đây được xem là hay, bây giờ không được ưa thích nữa, cách hát ấy trước đây được ưa chuộng, ngày nay ít người còn thích, v.v... Điều đó hoàn toàn hợp quy luật. Nó chỉ chứng tỏ sự phong phú và đa dạng của trí tuệ và tâm hồn con người mà thôi. Có điều, ở đây cần lưu ý rằng, sự biến đổi của quan niệm về cái đẹp không có nghĩa là cái đẹp sau cao hơn cái đẹp trước, cái đẹp hôm nay cao hơn cái đẹp hôm qua. Vấn đề tiến bộ của các giá trị thẩm mĩ là vấn đề rất phức tạp. Khi xem xét vấn đề này phải có quan điểm lịch sử – cụ thể và phải nhìn con người như một chủ thể năng động, phong phú, luôn luôn phát triển thông qua sự tác động qua lại với hoàn cảnh, qua thực tiễn. Trong quá trình đó, những năng lực bản chất, những mặt khác nhau của con người sẽ bộc lộ dần dần với tính chất độc đáo, không lấp lại, nhưng đồng thời cũng mỗi ngày một đa dạng hơn, sâu sắc hơn.

Cái đẹp là một trong những hiện tượng thẩm mĩ phong phú nhất và phạm vi bộc lộ rất rộng rãi. Có thể kể ra các lĩnh vực của cái đẹp sau đây.

Cái đẹp trong thiên nhiên là nơi bắt đầu của mọi cái đẹp. Vẻ đẹp của "mây, gió, trăng, hoa, tuyết, núi, sông" là nguồn cảm hứng và đồng thời là đối tượng mô tả của nghệ thuật. Vẻ đẹp của thiên nhiên ngày một phong phú là nhờ hoạt động thực tiễn của con người. Chính trong mối quan hệ thực tiễn đó, thiên nhiên mỗi ngày lại có thêm nét đẹp mới. Nhiều hiện tượng thiên nhiên trở thành đối tượng trực tiếp của cảm thụ thẩm mĩ, đi vào nghệ thuật là nhờ quan hệ của chúng với thực tiễn (cây tre trong thơ kháng chiến chống Pháp, cây dừa trong thơ chống Mĩ, v.v...). Chinh phục tự nhiên và bảo vệ thiên nhiên đang là một trong những vấn đề sống còn của thời đại chúng ta và mai sau. Giữ gìn cái đẹp của phong cảnh, môi trường là nghĩa vụ xã hội của mỗi công dân trong thời đại hiện nay. Ở đấy, thẩm mĩ đang trở thành đạo đức của ngay ngày hôm nay.

Cái đẹp của những sản phẩm do con người làm ra. Đây là "thiên nhiên thứ hai" (Gorki) được sáng tạo bằng bàn tay lao động của con người. Khác với cái đẹp của thiên nhiên, cái đẹp của các sản phẩm, công

(1) L.Tônxtôi. *Về văn học*. Nxb Văn học, Mátxcơva, 1955, tr. 308.

trình có được không phải chỉ do gắn liền với những ý niệm nào đó về lí tưởng, về sự hoàn thiện, mà chính vì chúng được tạo ra theo những thước đo của sự hoàn thiện, theo những khuôn mẫu lí tưởng. Cái đẹp này hết sức phổ biến, ở đâu có lao động là ở đó cái đẹp có khả năng xuất hiện, bởi vì đây là quy luật chung của hoạt động sáng tạo. Mác viết : "Loài vật nhào nặn vật chất chỉ theo thước đo và nhu cầu của giống loài của nó, còn con người thì có khả năng sản xuất theo thước đo của bất cứ giống loài nào và ở khắp mọi nơi, nó đều biết sử dụng thước đo thích hợp với đối tượng : do đó con người nhào nặn vật chất cũng theo cả những quy luật của cái đẹp"(1). Nói như thế không có nghĩa là bất cứ sự lao động nào cũng tất yếu sinh ra cái đẹp. Từ cái đẹp này sinh một cách tự phát bên cạnh cái có ích, người ta có ý thức dần trong việc sản xuất chuyên biệt về cái đẹp.

Hiện nay trên thế giới các ngành mĩ học kĩ thuật hay mĩ thuật công nghiệp đang phát triển rất mạnh. Sự sản xuất bằng máy rập khuôn hàng loạt tạo ra nguy cơ làm giảm chất lượng thẩm mĩ của các sản phẩm, biến cảm thụ thẩm mĩ của con người thành đơn điệu, nghèo nàn. Bởi vậy nâng cao chất lượng thẩm mĩ của các sản phẩm công nghiệp không phải chỉ có ý nghĩa kinh tế – thương mại mà còn có ý nghĩa nhân văn sâu sắc. Tạo ra một môi trường thẩm mĩ không phải chỉ bằng cây cối, chim muông mà còn bằng những sản phẩm đẹp do con người làm ra, từ lọ hoa đến ngôi nhà hoặc cả thành phố, là nhiệm vụ rất quan trọng. Đó cũng là một hình thức giáo dục thẩm mĩ, cải tạo thị hiếu và bồi dưỡng sự phong phú thẩm mĩ cho con người.

Cái đẹp trong hoạt động của con người thể hiện ở tất cả các lĩnh vực của đời sống xã hội, từ vui chơi, giải trí đến cưới xin, ma chay, từ thể thao, hội hè đến lao động sản xuất, thậm chí ở cả hoạt động quân sự. Ngày nay người ta đã bắt đầu nói đến mĩ học thương nghiệp, mĩ học y tế, mĩ học thể thao, mĩ học quân sự, v.v... Cái đẹp trong các lĩnh vực này rất phong phú, nhiều màu nhiều vẻ, nó phối hợp được cả vẻ đẹp của màu sắc, hình dáng, âm thanh, vẻ đẹp bên ngoài với vẻ đẹp bên trong bắt nguồn từ những quan niệm chính trị – đạo đức, những truyền thống, phong tục, v.v... Mỗi trường hợp như vậy đều đòi hỏi phải xem xét cụ thể riêng.

Cái đẹp của con người cũng là một đối tượng khảo sát của mĩ học. Con người là sản phẩm của tự nhiên, nên cũng có những vẻ đẹp mang tính vật chất. Có thể gọi đó là vẻ đẹp bên ngoài, thể hiện trên khuôn mặt, ở hình thể (chân tay, mắt, mũi, vóc dáng, v.v...) và trang phục

(1) Mác, Ăngghen. *Toàn tập*. Mátxcơva, tr. 93 – 94.

(quần áo, mũ nón, đồ trang sức, v.v...). Coi nhẹ vẻ đẹp này là không đúng. Song ngoài cái đẹp trên đây, con người còn có một vẻ đẹp khác – vẻ đẹp bên trong – toát ra từ hành vi, hoạt động và toàn bộ thế giới tinh thần của nó. Văn hóa thẩm mĩ của lời nói, cách cư xử, hành động là một trong những biểu hiện cao của trình độ văn hóa của con người. Vẻ đẹp tinh thần là vẻ đẹp không nhìn thấy nhưng có thể cảm thấy và nhận thức được. Nó bộc lộ trong sự hoàn thiện của các phẩm chất đạo đức, trong tính nhân đạo và tiến tiến của các quan điểm chính trị – xã hội, trong sự phát triển cao của các năng lực tinh thần, trong sự hài hòa giữa các yếu tố bên trong và bên ngoài. Phấn đấu làm cho con người mỗi ngày thêm đẹp đẽ, có điều kiện phát triển đầy đủ và hài hòa – đó là mục tiêu cao cả và nhân đạo của chủ nghĩa cộng sản.

Cái đẹp trong nghệ thuật thể hiện tập trung nhất quan hệ thẩm mĩ của con người với hiện thực. Nói cách khác, trong bất kì hoạt động nào, con người cũng đều sáng tạo "theo những quy luật của cái đẹp" (Mác), nhưng không ở đâu quy luật ấy lại bộc lộ rõ nét, không ở đâu việc sáng tạo ra cái đẹp lại chiếm một vị trí quan trọng đến như vậy trong nghệ thuật. Ở đây tạo ra cái đẹp là một trong những mục tiêu chủ yếu mà nghệ sĩ đặt ra ngay từ đầu. Nghệ thuật không phải là nơi độc quyền sản xuất ra cái đẹp, nhưng nó là hình thức chuyên nghiệp, chuyên môn hóa cao nhất, tập trung nhất, lãnh trách nhiệm nặng nề nhất trong việc thỏa mãn nhu cầu thẩm mĩ của xã hội.

Chính từ đây xuất hiện đặc điểm đầu tiên của cái đẹp trong lĩnh vực này – đó là sự hoàn chỉnh, tính gọt giũa, trau chuốt của các yếu tố hình thức trong tác phẩm nghệ thuật. Xét về sự phong phú, tươi mới, nguồn gốc và tính có trước thì rõ ràng *cái đẹp của tự nhiên* cao hơn cái đẹp của nghệ thuật. Nhưng đứng về phương diện khác, thì lại không thế. Nhờ quá trình sáng tạo theo nguyên tắc điển hình hóa mà nhiều sự vật hiện tượng của đời sống, khi bước vào nghệ thuật như trải qua một khoảng cách thần diệu, cái bình thường cũng thành đẹp đẽ, cái vốn đã đẹp thì lại càng đẹp hẳn lên. Nghệ sĩ thường góp nhặt, thâu tóm cái đẹp khắp nơi để tạo ra cái đẹp cho tác phẩm của mình, bởi vậy tác phẩm thường có được vẻ hoàn thiện và sự hấp dẫn. Hoàng Đức Lương nói : "Đến như văn thơ thì lại là sắc đẹp ngoài cả sắc đẹp, vị ngon ngoài cả vị ngon, không thể đem mắt tầm thường mà xem, miệng tầm thường mà nếm được"[1].

Đặc điểm thứ hai là so với cái đẹp trong thiên nhiên, thậm chí cả trong lĩnh vực công nghiệp nữa, các nhân tố vật chất tạo thành cái đẹp

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 28.

trong nghệ thuật mang sắc thái biểu cảm rất rõ. Một màu hoa tự nhiên đẹp là do thuộc tính vật lí của nó, hoặc do những liên tưởng chủ quan mà người ngắm gán cho nó. Còn trong bức tranh, một màu đẹp, bên cạnh sắc độ dễ coi của nó, thường bao giờ cũng chứa đựng một điều gì đó mà nghệ sĩ chủ động, cố tình thể hiện trong nó. Bởi vậy âm thanh tự nhiên và âm thanh âm nhạc, màu tự nhiên và màu hội họa rất khác nhau.

Từ đây xuất hiện một đặc điểm quan trọng nữa của cái đẹp nghệ thuật là sự thống nhất giữa nội dung được thể hiện và hình thức thể hiện nó. So với cái đẹp trong tự nhiên, cái đẹp nghệ thuật là cái đẹp có tính nội dung. Tính nội dung này thể hiện không phải chỉ ở chỗ, cái đẹp trong nghệ thuật nằm cả trong hình thức và nội dung được thể hiện (cái đẹp thiên nhiên không có nội dung này), mà còn ở chỗ, bản thân hình thức nghệ thuật cũng mang tính nội dung. Đồng thời sự gắn bó giữa nội dung với hình thức ở đây chặt chẽ hơn so với ở các sản phẩm khác do con người làm ra và cũng có cái đẹp. Nếu màu sắc của chiếc máy cày chủ yếu mang tính trang trí, không phụ thuộc hoàn toàn vào ý nghĩa, chức năng của nó và nếu thay đổi vẫn không ảnh hưởng đến chức năng đó, thì ngược lại, trong tác phẩm nghệ thuật, thay màu này bằng màu kia, thay âm này bằng âm khác, chữ này bằng chữ khác, đều làm biến đổi tính chất và ý nghĩa của hình tượng. Ngược lại trong trường hợp nội dung tác phẩm sai lầm (chẳng hạn, tư tưởng được thể hiện phản động, vô nhân đạo) chất lượng thẩm mĩ của nó cũng sẽ bị sút giảm nghiêm trọng.

Cái đẹp trong nghệ thuật bộc lộ trước hết ở cái đẹp của hiện thực được phản ánh : Có thể đó là cái đẹp của phong cảnh thiên nhiên, cái đẹp của con người, cái đẹp của những hoạt động, cái đẹp của những tư tưởng, những tình cảm. Không phải nghệ thuật chỉ truyền đạt cái đẹp. Nó viết, vẽ cả cái xấu. Song nói chung cái đẹp vẫn là đối tượng chính của nghệ thuật. Nghệ sĩ nào cũng khao khát ghi lại càng nhiều càng tốt, diễn tả càng đạt càng hay những cảnh đẹp, người đẹp, nét đẹp trong cuộc sống, và thường thì những người sáng tác bao giờ cũng tìm cách khuếch đại, phóng to lên để cái đẹp rực rỡ, lộng lẫy hơn.

Trong trường hợp phải mô tả cái xấu, cái ác, tác phẩm nghệ thuật vẫn có thể trở thành đối tượng của sự cảm thụ thẩm mĩ nhờ hai cách. Thứ nhất là nhờ vẻ đẹp của tư tưởng, tình cảm tác giả, vẻ đẹp của lí tưởng mà nhà văn đã xuất phát khi mô tả, đánh giá cái xấu. Nhà văn Nga Gôgôn, tác giả *Những linh hồn chết,* đã từng nói rằng trong tác phẩm này tất cả đều là các nhân vật phản diện, chỉ có một nhân vật tích cực duy nhất – đó là tiếng cười. Tiếng cười của nhà văn gắn liền với những lí tưởng xã hội tiến bộ, xuất phát từ những tiêu chuẩn rất

cao về con người, vì vậy nó cũng gắn liền với sự hoàn thiện, với cái đẹp. Đồng thời, giá trị thẩm mĩ của tác phẩm, cũng như trong bất kì trường hợp nào khác, không phụ thuộc toàn bộ vào đối tượng mà nó mô tả, đánh giá. Cái đẹp có thể toát ra từ bản thân hình thức nghệ thuật của tác phẩm, trong kết cấu, bố cục, trong trình độ làm chủ chất liệu, trong xây dựng nhân vật, tổ chức tác phẩm, v.v... Tiêu chuẩn cơ bản để xác định cái đẹp này là sự hoàn thiện về hình thức, kĩ thuật và sự hài hòa của các phương tiện hình thức với nội dung cần thể hiện. Trong rất nhiều trường hợp, đặc biệt là đối với những kiệt tác, sự hoàn thiện, trình độ nghệ thuật điêu luyện đem lại cho tác phẩm hiệu quả thẩm mĩ vô cùng to lớn.

Tuy nhiên không nên đồng nhất cái đẹp và nghệ thuật, không nên xem xét cái đẹp chỉ trong nghệ thuật cũng như trong nghệ thuật chỉ thấy có vấn đề cái đẹp. Đừng quên rằng, nghệ thuật chỉ là một trong những lĩnh vực có cái đẹp và nghệ thuật không phải chỉ có nhiệm vụ tạo ra cái đẹp. Nghệ thuật là một hoạt động tinh thần thực tiễn của con người, có nhiệm vụ góp phần thỏa mãn nhu cầu thẩm mĩ của con người, nhưng đồng thời cũng là một phương tiện giao tiếp, một hành động nhận thức, một vũ khí lợi hại để tác động và biến đổi con người, cải tạo xã hội.

II - CÁI CAO CẢ, CÁI BI, CÁI HÀI

1. Cái cao cả với tư cách là một phạm trù thẩm mĩ bước vào lịch sử mĩ học khá muộn. Chỉ trong thời đại Khai sáng nó mới có được ý nghĩa độc lập, mặc dù những hiện tượng cao cả đã được phản ánh trong nghệ thuật từ rất sớm và ngay trong thời cổ La Mã, đã có công trình *Bàn về cái cao cả* của Longonuxơ (213 - 273). Cái cao cả là đặc tính của các hiện tượng, sự vật khách quan hay là sản phẩm thuần túy của đầu óc con người ? Tùy theo lập trường duy vật hay duy tâm, các nhà triết học đã trả lời theo những cách khác nhau.

Mĩ học Mác - Lênin khẳng định rằng cái cao cả tồn tại khách quan, vốn là đặc tính của các sự vật, hiện tượng trong mối quan hệ của nó đối với con người. Cái cao cả là cái có tầm vóc lớn lao, phi thường, có thể gây ra ở con người cảm giác choáng ngợp, chiêm ngưỡng, kính phục, đôi khi pha lẫn chút bối rối, sợ hãi. Cái cao cả có trong tự nhiên (giông bão, thác đổ, núi cao, sông rộng, trời xanh, biển động, v.v...), trong xã hội (các biến động lịch sử, chiến công, các vĩ nhân, anh hùng, v.v...) và trong nghệ thuật (hình tượng Prômêtê trong tác phẩm Etsin hay hình tượng Thánh Gióng trong truyện cổ Việt Nam, v.v...). Phạm trù cái cao cả không chỉ liên quan đến đặc tính của các sự vật, hiện tượng khách

quan mà còn có quan hệ với tình cảm chủ quan của con người. Có cái cao cả của núi ngất trời, nhưng đồng thời cũng có cái cao cả của tình cảm, khát vọng. Trong nghệ thuật, cái cao cả được tạo thành bằng cả hai nguồn đó.

Cái cao cả có những điểm gần gũi với cái đẹp. Hêghen cho rằng cái đẹp ở mức tuyệt đỉnh – đó là cái cao cả. Nét tương đồng chủ yếu giữa hai loại hiện tượng này là cả hai đều gợi ra những cảm giác tích cực. Cái đẹp là ước mơ lí tưởng gần gũi, dịu dàng. Cái cao cả là lí tưởng cao siêu, con người chủ yếu chỉ chiêm ngưỡng, hướng tới nhưng dường như không dám mơ ước đạt tới. Đồng nhất cái cao cả với cái đẹp là tước mất tầm vóc, sự kì vĩ của nó. Ngược lại, đối lập hai cái với nhau sẽ làm cho cái cao cả chỉ còn là cái gì ghê gớm, đáng sợ, mất đi chất lãng mạn, vẻ huyền bí rất hấp dẫn.

Cái cao cả rất cần cho đời sống. Nó làm cho cuộc sống không bị tầm thường và nhỏ bé đi, làm cho thế giới hiện ra lúc nào cũng to lớn, hùng vĩ, khó khăn nhưng cũng đầy cảm hứng về những thử thách, chiến công, sự phiêu lưu và những hành động phi thường. Cảm giác về cái cao cả có thể biến đổi một cách lịch sử do quá trình chinh phục tự nhiên và xã hội của con người : dòng sông hôm qua chảy xiết hung dữ nay đã trở nên hiền hòa, núi ngày xưa cao hiểm trở, không có dấu chân người, nay đã có đường xe chạy qua, nhà mọc ngay trên đỉnh. Nhưng cái cao cả không bao giờ mất, lại sẽ xuất hiện những hiện tượng mới chưa bị chinh phục, chưa được nhận thức. Sự sùng bái, khuất phục hoàn toàn cái cao cả dễ dẫn đến thủ tiêu óc sáng tạo, tính tích cực chủ quan, đến sự phục tùng và lòng tin mù quáng như trong tôn giáo. Đồng thời coi thường cái cao cả, không xem có cái gì thiêng liêng nữa cũng sẽ làm cho cuộc sống trở nên thấp kém, buông thả.

Một trong những nhiệm vụ quan trọng của nghệ thuật, nhất là nghệ thuật trong những bước ngoặt trọng đại của lịch sử, là phản ánh những chiến công, những tính cách anh hùng, dấy lên ở con người tình cảm cao cả, lớn lao : *Đavit* của Mikenlănggiơ, *Tự do trên chiến lũy* của Đơlacroa, *Giao hưởng anh hùng* của Bêtôven, *Hămlét* của Sếcxpia, v.v... Đặc điểm của nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa là xu hướng muốn truyền đạt cái phi thường trong cái bình thường, khám phá chất anh hùng trong cái giản dị hằng ngày và tránh làm siêu việt hóa cái anh hùng. Nghệ thuật mới là nghệ thuật anh hùng, nó thấm nhuần chất lí tưởng, nhưng không chấp nhận sự lí tưởng hóa đơn điệu. Bằng cảm hứng anh hùng và lãng mạn chân chính, nghệ thuật cách mạng động viên và chắp cánh cho con người bay tới những chiến công trong sự nghiệp đấu tranh và xây dựng, cải tạo hoàn cảnh và biến đổi thế giới : *V.I.Lênin* của Maiacốpxki, *Thép đã tôi thế đấy* của N.Ôxtrốpxki, *Theo chân Bác* của Tố Hữu, v.v...

2. Cái bi là một phạm trù thẩm mĩ, khác với bi kịch là một thể loại của văn học kịch và sân khấu. Cái bi được đề cập một cách sâu sắc và hệ thống lần đầu tiên trong tác phẩm *Nghệ thuật thi ca* của nhà lí luận cổ Hi Lạp Arixtốt.

Khi nói cái bi là một phạm trù thẩm mĩ, rõ ràng chúng ta thấy khái niệm thẩm mĩ ở đây có nội dung rất khác với cái đẹp. Cái đẹp có cả trong tự nhiên và xã hội, cái bi chủ yếu chỉ có trong xã hội. Cái đẹp có cả trong nội dung và hình thức của nghệ thuật, còn cái bi chủ yếu chỉ có trong nội dung tác phẩm. Cái đẹp thì vui, hào hứng, còn cái bi thì buồn, đau thương, mất mát. Cái đẹp gắn với sự hài hòa, còn cái bi thì với sự xung đột.

Bản chất của cái bi là sự xung đột. Song không phải xung đột nào cũng mang tính bi. Cái bi càng không phải là xung đột phổ biến đối với toàn bộ lịch sử nhân loại, như Căng quan niệm. Thế giới tồn tại trong mâu thuẫn. Nhưng không phải mâu thuẫn nào cũng dẫn đến xung đột mang tính bi. Xung đột giữa giai cấp vô sản và tư sản trong thời đại thắng lợi của cách mạng vô sản, xét trên quy mô toàn thế giới, không có tính bi. Cơ sở của cái bi chỉ là những "xung đột giữa yêu cầu tất yếu về mặt lịch sử với việc không có khả năng thực hiện được yêu cầu đó trong thực tiễn"(1).

Nội dung cụ thể của xung đột này thay đổi qua các thời kì lịch sử khác nhau và có những hình thức độc đáo, đa dạng trong từng lĩnh vực khác nhau. Chẳng hạn, trong nghệ thuật cổ Hi Lạp nó thường hiện ra như mâu thuẫn giữa con người và định mệnh, trong chủ nghĩa cổ điển thì đó là giữa dục vọng và nghĩa vụ ; còn trong nghệ thuật tư sản hiện đại thì đó là xung đột giữa cá nhân và xã hội, con người và hoàn cảnh.

Hoàn cảnh này có thể được mô tả dưới dạng những lực lượng xã hội đen tối và độc ác (như trong *Chí Phèo* của Nam Cao) hoặc những chuẩn mực đạo đức quan phương trống rỗng, tàn nhẫn (như trong *Anna Carênina* của L.Tônxtôi).

Do chỗ cái bi là sự xung đột giữa "tự do và tất yếu" nên nó không bị hạn chế chỉ trong phạm vi cá nhân. Có những cái bi cá nhân (như trong tình yêu, gia đình) và có cả những cái bi lịch sử (như sự thoái trào của cách mạng). Trong lịch sử nghệ thuật thế giới, có những tác phẩm chủ yếu mô tả số phận bi kịch của cá nhân, có những tác phẩm khác dành cho những xung đột xã hội – lịch sử (Mác và Ăngghen gọi đó là những bi kịch cách mạng và rất khuyến khích sáng tác loại bi kịch này). Đồng thời cũng có những tác phẩm mà trong đó, đằng sau

(1) Mác, Ăngghen. *Toàn tập*. Mátxcơva, T. 29, tr. 495.

cái bi cá nhân hiện ra cả những xung đột xã hội to lớn, mang tầm vóc lịch sử. *Hămlét* của Sếcxpia thuộc vào một trong các tác phẩm như vậy.

Cái bi thường gắn với sự mất mát, đau thương. Song không phải xung đột nào dẫn đến mất mát đau khổ cũng đều mang tính bi. Nhà văn Anh thế kỉ XIX, Jon Rexkin, có nói rằng thơ ca chỉ có thể lên tiếng về nỗi buồn của cô gái khóc thương tình yêu trong trắng bị tan vỡ, chứ không thể viết về giọt nước mắt của kẻ hà tiện đánh mất tiền. Cũng tương tự như vậy, nhân vật và lực lượng bi kịch phải có sức mạnh lớn lao, phẩm chất cao cả, đại diện cho sự phát triển tiến bộ của lịch sử, mang trong mình những lí tưởng đẹp đẽ, khát vọng chân chính. Tính cách nhân vật bi kịch không thể yếu đuối, càng không thể tiêu cực hoặc phản động. Sự kháng cự của những lực lượng đã mất hết ý nghĩa tiến bộ, bị lịch sử vứt vào sọt rác, không có chất bi, mà ngược lại, chỉ mang tính hài sâu sắc. Cái bi là sự mất mát, nhưng là sự mất mát của lí tưởng, của cái cao cả, cái đẹp. Bởi vậy cái bi rất gần gũi với cái cao cả. Cái bi lịch sử không thể thiếu chất anh hùng. Miêu tả cái anh hùng, đặc biệt là trong quá khứ, mà bỏ qua những nhân tố của cái bi thì việc ca ngợi sẽ mang tính một chiều, kém thuyết phục.

Việc thể hiện trong nghệ thuật những xung đột mang tính bi có ý nghĩa nhận thức và giáo dục rất sâu sắc. Nó giúp chúng ta lĩnh hội cuộc sống trong sự phong phú, phức tạp có thật của nó, đồng thời khơi dậy những tình cảm cao cả, lành mạnh, kích thích những hành động mãnh liệt và sự tham gia tích cực vào cuộc sống.

Nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa không từ chối cái bi cũng như việc mô tả những mâu thuẫn đối kháng trong xã hội. Song khác với các nhà văn hiện sinh, nó không trình bày sự thất bại của con người như một cái gì định mệnh, vĩnh cửu, mà xem như cái tạm thời, có thể vượt qua được. Văn học cách mạng diễn tả cái bi trên cơ sở hiểu biết quy luật vận động của cuộc sống, của lịch sử nên nó không mất lòng tin vào tương lai. Những tác phẩm viết theo tinh thần đó là những vở "Bi kịch lạc quan"(1).

3. Cái hài được nghiên cứu rất sớm. Các nhà tư tưởng thời cổ Hi Lạp như Platông, Arixtốt đã xem xét và nêu lên những tư tưởng sâu sắc về đặc điểm của cái hài. Trong triết học và mĩ học trước chủ nghĩa Mác, quan niệm của Căng, Điđrô, Sinle, Hêghen, Sécnusepxki về cái hài, tuy ở mức độ khác nhau, nhưng đều chứa đựng những kiến giải độc đáo, nhiều điều cho tới ngày nay vẫn còn có giá trị. Việc tìm hiểu cái hài, thể hiện nguyện vọng muốn khám phá bản chất của một kiểu quan hệ

(1) Tên một vở kịch của nhà viết kịch Xô viết là Visnhépxki.

đặc thù của con người đối với thế giới, một hình thức độc đáo của nhận thức và đánh giá hiện thực.

Cái hài thường gắn với cái cười. Không thể hình dung cái hài thiếu cái cười. Song cũng không phải cái cười nào cũng mang tính hài. Khi bị cù, khi trong lòng cảm thấy sung sướng, thỏa mãn, người ta có thể cười. Đó là cái cười thiên về bản năng, sinh lí. Cái cười mang tính hài đòi hỏi, trước hết, phải có một đối tượng cười, tức là cái có thể gây cười, và bị cười. Vậy những gì có thể gây cười ? Trong cuộc sống rất nhiều hiện tượng có thể gây cười, mỗi thứ một vẻ, hết sức đa dạng. Song nói chung những cái gây cười, xét về bản chất, là cái có mâu thuẫn, hiểu như là sự đối lập không cân xứng, không hài hòa. Khái quát lại, đó có thể là mâu thuẫn giữa hình thức và nội dung, giữa bộ phận với toàn thể, giữa ý nghĩa và phương tiện, giữa ước muốn và khả năng thực tế, giữa cái được phép và không được phép, quen và không quen, bình thường và không bình thường.

Có cái có thể gây cười rồi (đối tượng) lại còn phải có *chủ thể cười*. Đây là mặt thứ hai – mặt chủ quan – của cái hài, không có nó, không có cái hài. Bản thân đối tượng cười không thể gây nên tiếng cười nếu chủ thể không nhận thức được những mâu thuẫn chứa đựng trong nó. Điều này giải thích vì sao có người xem tranh vui, đọc truyện cười mà vẫn không cười, đến lúc hiểu ra thì mới cười. Cái hài, do vậy là một kiểu *nhận thức*. Đặc điểm của nhận thức gắn với tiếng cười là sự khám phá một số loại mâu thuẫn nào đó trong sự vật, hiện tượng và quan sát chúng ở một bình diện khác, từ một phía khác, từ góc độ của cái buồn cười. Xét theo phép biện chứng, điều này có ý nghĩa rất quan trọng. Platông đã từng viết : "Trong thực tế, không thể nhận thức được cái nghiêm chỉnh nếu thiếu cái buồn cười, và nói chung, cái đối lập được nhận thức nhờ cái đối lập với nó"(1).

Đồng thời, tiếng cười trong cái hài cũng mang khuynh hướng xã hội, thể hiện không chỉ nhận thức mà còn cả thái độ. Cười là một hình thức chế ngự cái xấu. Dám cười cái xấu tức là dám tin, tự khẳng định sự tốt đẹp của mình hoặc ít ra thì cũng là tự thừa nhận ngầm rằng cái xấu là xấu, là đáng ghét, đáng cười. Cái hài là một hình thức đánh giá, thể hiện trình độ con người làm chủ đối tượng, làm chủ bản thân mình. "Khi cười cái xấu, chúng ta trở nên cao hơn nó"(2). Cái cười chân chính, bởi vậy, không thể là vũ khí của kẻ yếu, của những lực lượng đã mất hết vai trò lịch sử. Nó thuộc về nhân dân, về chính nghĩa và cách mạng, về tương lai.

---

(1) Platông. *Tác phẩm*. Mátxcơva, 1972, T. 3, tr. 298.

(2) Sécnusepxki. *Toàn tập*. Mátxcơva, 1949, T. 2, tr. 191.

Cái hài có nhiều loại. Sự đa dạng này phụ thuộc cả vào tính chất nhiều màu nhiều vẻ của đối tượng có thể gây cười lẫn chủ thể cười. Nhìn chung có mấy loại sau đây :

Hài hước : Ở đây, cái cười xuất phát từ những mâu thuẫn bề ngoài và mang tính chất nhẹ nhàng, thoải mái.

Dí dỏm : Cái hài ở đây có tính chất trí tuệ hơn, những sự đối lập gây cười nằm sâu trong bản chất sự vật, hiện tượng hơn. Tiếng cười trong trường hợp này thường có ý nghĩa nhận thức.

Châm biếm, mỉa mai : Tiếng cười ở đây bắt đầu mang màu sắc phê phán nhưng mức độ còn nhẹ nhàng ; không mang tính chất thù địch dành cho những hiện tượng buồn cười, thậm chí mù quáng nhưng có thể sửa chữa được.

Đả kích : Loại hài này thể hiện khuynh hướng xã hội mạnh mẽ nhất. Sự phê phán mang tính chất phủ định. Trong trường hợp này có thể không cười hoặc cười rất nghiêm chỉnh.

Các loại cái hài trên đây đều có ý nghĩa xã hội riêng của nó. Không nên coi thường tiếng cười hài hước, vui tươi, nhẹ nhàng, xem nó như thứ gì vô bổ. Mặt khác cũng phải làm cho tiếng cười thêm phong phú, có ý nghĩa nhờ chất trí tuệ và khuynh hướng xã hội của nó.

Cái hài vượt ra ngoài khuôn khổ của nghệ thuật. Nó thuộc lĩnh vực văn hóa tinh thần chung của con người. Nghệ thuật là nơi tập trung cao nhất của cái hài. Nhưng cũng có khi "văn hóa cười" (chữ dùng của nhà bác học Xô viết Bakhtin) của xã hội không bộc lộ trong nghệ thuật chính thống mà thể hiện rất phong phú trong các sinh hoạt văn hóa khác và một phần trong văn học dân gian, như thời kì trung thế kỉ ở châu Âu. Vấn đề vị trí của văn hóa cười dân gian trong đời sống tinh thần của xã hội, cũng như ảnh hưởng, mối quan hệ của nó với văn học viết, với các nhà văn, nhà thơ trào phúng là một vấn đề rất hấp dẫn. Trải qua nhiều thế kỉ phát triển, nghệ thuật đã làm cho cái hài phong phú hơn rất nhiều. Loại hình nghệ thuật nào cũng có các thể loại hài, chẳng hạn thơ trào phúng, truyện tiếu lâm trong văn học, hài kịch trong sân khấu, tranh châm biếm đả kích trong hội họa, phim hài trong điện ảnh, v.v... Các thủ pháp tạo cái hài cũng rất đa dạng và mỗi ngày càng được hoàn thiện dần (nói thêm, nói bớt tạo kết cấu bất ngờ, chơi chữ, sử dụng động tác ngoại hình, cử chỉ, nét mặt, v.v...).

Cái hài có vị trí xã hội rất quan trọng, bởi vì tiếng cười gắn với nó, xuất phát từ nhận thức và đánh giá đối tượng, sẽ đem lại niềm vui, sự sảng khoái và do đó, cũng là sức khỏe cho con người. Tiếng cười thể

hiện sự thông minh, sức mạnh và phẩm chất của con người. Hơn nữa, tiếng cười còn là một vũ khí phê phán các thói hư tật xấu và đấu tranh chống các lực lượng phản động, phản nhân dân. Sự phát triển của cái hài là một trong những biểu hiện nói lên trình độ dân chủ hóa của xã hội.

*
* *

Trở lên là những phạm trù cụ thể của cái thẩm mĩ chủ yếu với tư cách là đối tượng. Ngoài ra cần chú ý các phạm trù thiên về chủ thể thẩm mĩ như sau :

Lí tưởng thẩm mĩ là sự tổng hòa hữu cơ những biểu hiện cao nhất của sự hoàn thiện trong hoạt động thẩm mĩ ở những lĩnh vực khác nhau của con người. Lí tưởng thẩm mĩ luôn luôn mang tính xã hội và tính lịch sử, và trực tiếp liên quan đến lí tưởng xã hội, chính trị, đạo đức, v.v... Và chính trong nghệ thuật, lí tưởng thẩm mĩ sẽ được biểu hiện rõ ràng và sâu rộng nhất : một mặt, qua phương pháp sáng tác, nó quyết định những nguyên tắc ý thức hệ và mĩ học trong thái độ của nhà nghệ sĩ đối với thực tại, mặt khác, là kết quả của sự sáng tạo giàu lí tưởng trong tác phẩm, nó góp phần xây dựng những tiêu chuẩn, những mẫu mực về cái đẹp nói riêng, cái thẩm mĩ nói chung cho một thời đại lịch sử cụ thể. Mĩ học Mác – Lênin gắn liền lí tưởng thẩm mĩ với công cuộc đấu tranh cách mạng nhằm xây dựng một xã hội tươi đẹp mà trong đó con người được sống tự do và hài hòa. Lí tưởng thẩm mĩ đến đây sẽ trùng hợp với lí tưởng xã hội cao cả và hoàn thiện.

Phán đoán thẩm mĩ là khả năng lí giải những hiện tượng thẩm mĩ trong đời sống và trong nghệ thuật dựa trên lập trường của lí tưởng thẩm mĩ. Nhờ vào phán đoán thẩm mĩ, con người có thể xác định được "kích thước" của cái đẹp nói chung, độ hoàn thiện của nghệ thuật, v.v... Phán đoán thẩm mĩ phải luôn luôn được luận chứng một cách khoa học, dựa trên những nguyên tắc cơ bản của một quan niệm thẩm mĩ xác định.

Nhận thức thẩm mĩ là khả năng nhận biết những hiện tượng thẩm mĩ trong đời sống và trong nghệ thuật, dựa trên độ phát triển của thị hiếu thẩm mĩ. Nhận thức thẩm mĩ sẽ lập tức đưa lại sự hưởng thụ mĩ cảm. Nhận thức thẩm mĩ vừa làm chỗ dựa vừa chịu sự chi phối của phán đoán thẩm mĩ.

Xúc cảm thẩm mĩ là phẩm chất của con người có thể bộc lộ được rung cảm đặc biệt khi nhận biết được những hiện tượng thẩm mĩ trong đời sống và trong nghệ thuật. Xúc cảm thẩm mĩ phụ thuộc vào, một mặt là, độ phát triển của thị hiếu thẩm mĩ, mặt khác là, toàn bộ trình độ văn hóa tinh thần của con người : thế giới quan, lập trường chính trị và quan niệm đạo đức, thiên hướng, thiện cảm và ác cảm, v.v...

Xét về một mặt nào đó, thì lí luận nghệ thuật (trong đó có văn học) nghiên cứu mối quan hệ biện chứng giữa những hiện tượng thẩm mĩ khách quan với chủ thể thẩm mĩ trong các lĩnh vực sáng tác, thưởng thức và phê bình. Người nghiên cứu và giảng dạy văn học trong tương lai, do đó, còn phải tiếp tục tìm hiểu thêm những vấn đề phong phú và phức tạp khác trong mĩ học.

Chương VIII. CHỨC NĂNG CỦA VĂN NGHỆ

Nói đến chức năng của văn nghệ chính là nói đến mục đích của sáng tác nghệ thuật, đến vấn đề viết để làm gì, đến ý nghĩa xã hội của nó. Tuy nhiên nếu xem xét kĩ, vấn đề mục đích và giá trị xã hội của tác phẩm văn học nghệ thuật cũng có thể được hiểu theo nhiều cách khác nhau, trên rất nhiều bình diện khác nhau. Chẳng hạn khi đặt vấn đề "viết để làm gì" chúng ta thường nghĩ ngay tới ý nghĩa nhận thức, giáo dục của nghệ thuật. Nhờ đọc tác phẩm văn học chúng ta biết thêm điều nọ điều kia, chúng ta cảm thấy mình lương thiện hào hiệp hơn hoặc đỡ buồn chán lúc ngồi không chờ đợi, v.v... Song đó mới chỉ là đứng ở góc độ người đọc, người tiếp nhận. Nhưng nói đến ý nghĩa xã hội của văn nghệ, không thể chỉ nói đến tác dụng của nó đối với người đọc, người xem, người nghe, mà còn phải quan tâm đến ảnh hưởng của nó đối với chính người sáng tác. Nói cách khác, khái niệm chức năng của văn nghệ, trong nghĩa rộng, bao gồm cả vấn đề giá trị xã hội của *tác phẩm* lẫn ý nghĩa của *hành động sáng tạo* nghệ thuật đối với chủ thể sáng tác. Trong ý nghĩa này, khi trả lời câu hỏi "viết để làm gì" chúng ta có thể nói đến chức năng bộc lộ, giãi bày, giao tiếp, xuất phát từ chỗ xem sáng tác như một hành động gửi gắm, kí thác trao đổi, thông điệp tình cảm – tư tưởng.

Với cách hiểu chức năng là ý nghĩa xã hội của văn nghệ, tình hình cũng như vậy. Xã hội là khái niệm rất rộng. Ý nghĩa xã hội có thể hiểu dưới góc độ triết học, chính trị, đạo đức hoặc như một giá trị nhân sinh, nhân loại. Có thể xem việc rèn luyện, phát triển những năng lực tình cảm của con người như một ý nghĩa xã hội quan trọng của văn nghệ. Có thể coi tác dụng tuyên truyền chính trị, giáo dục đạo đức là một ý nghĩa cơ bản của nó. Cũng có thể hiểu nghệ thuật như một hình thức của lí tưởng có chức năng làm cân bằng đời sống tinh thần của con người, đền bù cho nhân loại những gì chưa có, chưa đến, những gì đang ao ước, mong mỏi, hi vọng, v.v...

Điều đó chứng tỏ rằng, chức năng là một khái niệm nhiều mặt, có nội dung phong phú. Muốn hiểu đầy đủ chức năng của văn nghệ phải

có cái nhìn tổng hợp, đứng từ nhiều góc độ, bình diện khác nhau để xem xét. Đây chính là cơ sở của quan niệm về tính chất nhiều chức năng của văn học nghệ thuật trong mĩ học và lí luận nghệ thuật mác xít hiện nay.

Khi nghiên cứu tính chất nhiều chức năng của văn nghệ, cần lưu ý mấy điểm sau đây. Thứ nhất là vấn đề số lượng các chức năng. Cho đến nay, một số nhà nghiên cứu trong và ngoài nước vẫn giữ ý kiến xem nghệ thuật chỉ có ba chức năng là nhận thức, giáo dục và thẩm mĩ. Song xu thế chung đều cho rằng số lượng các chức năng nhiều hơn thế. Nhiều hơn là bao nhiêu thì ý kiến còn chưa thống nhất. Có người nói bốn, có người nói năm, có người nói tám, chín, mười, thậm chí có người nói nghệ thuật có tới mười bốn chức năng. Thứ hai, cái khó của việc giải quyết một cách hợp lí vấn đề tính nhiều chức năng của văn nghệ là sắp xếp các chức năng, xem xét chúng trong một hệ thống nhất định. Ở đây cần vận dụng quan điểm hệ thống. Không nên chỉ liệt kê các chức năng mà phải chỉ rõ vị trí của chúng trong mỗi hệ thống, mỗi bình diện cũng như mối liên hệ giữa các chức năng ấy với nhau. Thứ ba, khi đặt vấn đề về tính chất nhiều chức năng của nghệ thuật, có thể xuất hiện câu hỏi : liệu có một chức năng nào đó là cốt lõi nhất, chỉ riêng cho nghệ thuật không ? Nếu không có một chức năng như vậy thì đặc trưng của văn nghệ về phương diện này là ở đâu, bởi vì hàng loạt chức năng được xem là của văn nghệ như nhận thức, giao tiếp, cải tạo, đánh giá, thẩm mĩ, v.v.... trong thực tế không chỉ thấy ở nghệ thuật mà còn có trong nhiều hoạt động khác. Đây là những vấn đề phức tạp, đòi hỏi phải tiếp tục suy nghĩ, tìm hiểu.

Có điều chúng ta cũng có thể thấy rằng, văn nghệ không chỉ phát triển một chức năng thật riêng biệt nào đó, mà trái lại, nó mang nhiều chức năng khác nhau và thực hiện các chức năng ấy theo kiểu riêng (với mục đích riêng, phương thức riêng), nó không lắp lại nội dung các chức năng đó như chúng vốn có trong các hoạt động và các lĩnh vực khác (khoa học, đạo đức, giáo dục, thông tin, v.v...). Mặt khác, khi nghiên cứu vấn đề chức năng của văn nghệ, bên cạnh quan điểm hệ thống – cấu trúc, cần chú ý cả quan điểm lịch sử – chức năng, nghĩa là không phải chỉ xem xét nghệ thuật có bao nhiêu chức năng và chúng quan hệ với nhau như thế nào, mà còn phải tìm hiểu xem các chức năng này đã phát sinh như thế nào, đã biến đổi ra sao qua các thời kì lịch sử khác nhau, tương quan giữa chúng như thế nào trong mỗi giai đoạn, trong sự phát triển của từng nền văn hóa nghệ thuật dân tộc riêng biệt.

Đó là cái nhìn tổng quát về chức năng và quan điểm nghiên cứu nó. Sau đây chúng ta sẽ dừng lại ở một số chức năng chủ yếu nhất của văn nghệ.

I - CHỨC NĂNG NHẬN THỨC

Ngay từ những mầm mống đầu tiên của mình, nghệ thuật đã bao gồm nhân tố nhận thức. Thần thoại, trong một mức độ nào đó, chính là giả thuyết của con người về thế giới, về vũ trụ. Sau này khi nghệ thuật đã trở thành một lĩnh vực ý thức độc lập, một hoạt động chuyên nghiệp, mặt nhận thức này càng ngày càng phát triển, đặc biệt là trong thời đại chúng ta. Dĩ nhiên quá trình này diễn ra rất khác nhau trong mỗi nền văn hóa, mỗi khu vực, mỗi giai đoạn lịch sử. Chẳng hạn, nguyên lí nhận thức được đề cao trong nghệ thuật Phục hưng đã không có được vị trí như vậy trong thời kì của chủ nghĩa cổ điển tiếp sau đó. Trong các giai đoạn phát triển của chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực phê phán ở châu Âu, nội dung nhận thức của tác phẩm văn nghệ cũng biến đổi khác nhau : các trào lưu tình cảm và lãng mạn quan tâm trước hết đến thế giới bên trong của con người, còn nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX đặc biệt hướng trọng tâm vào những vấn đề xã hội, vấn đề con người với hoàn cảnh. Ở Việt Nam, bước đầu có thể nhận xét rằng, chức năng nhận thức dĩ nhiên vốn manh nha từ trước, nhưng chỉ đến cuối thế kỉ XVIII - đầu XIX, nhất là với Nguyễn Du, cái ý niệm về sáng tác như một hoạt động phản ánh, nhận thức hiện thực mới được đề cao mạnh mẽ. Giờ đây làm văn, làm thơ không phải chỉ để "ngôn chí" mà còn để nói về "những điều trông thấy" (*Truyện Kiều*), những điều "sở kiến" (*Sở kiến hành*). Đó là một bước phát triển mới trong quan niệm về chức năng, nó mở ra cho văn học con đường đi tới chủ nghĩa hiện thực.

Trong ý nghĩa thông thường nhất, nhận thức đầu tiên có nghĩa là biết ; ý nghĩa nhận thức của nghệ thuật là ở chỗ nó giúp người ta biết về cái gì, có thêm được những tri thức gì. Ở đây lập tức chúng ta nhớ đến những lời Ăngghen nói về bộ *Tấn trò đời* của Bandắc : "Xung quanh bức tranh trung tâm này Bandắc tập trung toàn bộ lịch sử nước Pháp, trong đó ngay cả về phương diện các chi tiết kinh tế, tôi cũng đã biết được nhiều hơn (...) các sách của tất cả các chuyên gia - các nhà sử học, kinh tế học, thống kê học thời ấy cộng lại[1].

Quả thật, về phương diện này, nhiều tác phẩm văn học, trước hết là văn xuôi, là những bộ bách khoa về cuộc sống. Đọc các tác phẩm ấy chúng ta biết được rất nhiều thứ : từ những *chi tiết* về phong cảnh thiên nhiên của một vùng, phong tục, tập quán, sinh hoạt ở một địa phương, một dân tộc đến những biến cố lịch sử, những sự kiện xã hội trong một quốc gia, một thời đại. Điều đó giải thích vì sao tác phẩm

(1) Mác và Ăngghen. *Về nghệ thuật*. Mátxcơva, 1976, tr. 7.

nghệ thuật thường được khai thác như những cứ liệu lịch sử, nhân chủng, những tài liệu về dân tộc học, xã hội học. Các chi tiết cụ thể về thế giới bên ngoài thường bộc lộ phong phú nhất trong các tác phẩm của chủ nghĩa hiện thực, đặc biệt là văn học hiện thực phê phán, ở đó việc khảo sát sự tác động của hoàn cảnh đối với con người cũng như mối quan hệ của con người với hoàn cảnh trở thành một trong những mục tiêu quan trọng của nhà văn. Không đâu như ở các tác phẩm này, thiên nhiên, cảnh phố phường, nhà cửa, bài trí trong phòng và chân dung, đồ vật được miêu tả chi tiết đến như vậy. Có lẽ vì thế mà trong định nghĩa về chủ nghĩa hiện thực, như chúng ta đều nhớ, Ăngghen hết sức chú ý tới khái niệm "chi tiết" bên cạnh "tính cách" và "hoàn cảnh".

Song sẽ hoàn toàn không đúng nếu khi xem xét ý nghĩa nhận thức thế giới của nghệ thuật, chúng ta chỉ hạn chế trong những *tri thức cụ thể* mà tác phẩm mang lại cho mỗi người đọc. Những tri thức ấy rõ ràng có giá trị của nó, nhưng đó chưa phải là cái chủ yếu mà nhà văn và độc giả mong muốn đạt tới. Trừ một số nhà chuyên môn (về dân tộc học, sử học, v.v...) còn thì thông thường ít ai nghĩ rằng đọc truyện là cốt để biết xem ở xứ đó, vùng đó người ta đi chợ như thế nào, phong tục ăn, mặc ra sao, có gì là đặc sản, v.v... Các tri thức này chủ yếu là những giá trị khách quan, những cái tự nó đến trong quá trình người đọc tiếp nhận tác phẩm, còn đối với nhà văn thì đó chỉ là những ghi nhận nhằm tô đậm cho những cái khác quan trọng hơn. Cái đó chính là sự khám phá về những vấn đề xã hội và con người trong thời đại.

Nghệ thuật là một hình thức đặc biệt để con người tư duy và cảm nhận cuộc sống. Từ lâu vấn đề này đã được đặt ra trong triết học, mĩ học. Chẳng hạn, nhà triết học Đức vĩ đại Hêghen cho rằng nghệ thuật là một giai đoạn trong quá trình tự vận động của ý niệm đi tới lĩnh hội bản chất của mình. Nói cách khác, nó cũng là một hình thức để tiếp cận chân lí. "Nghệ thuật có nhiệm vụ khám phá chân lí trong hình thức cảm tính[1] . Tư tưởng này của Hêghen chứa đựng hạt nhân hợp lí và có ý nghĩa phương pháp luận rất quan trọng.

Sự phát triển của khoa học – kĩ thuật trong thời đại hiện nay không hề làm lu mờ ý nghĩa nhận thức của nghệ thuật, mà ngược lại, nó càng chứng tỏ rằng bằng nghệ thuật con người có thể đạt tới nhiều điều không kém gì trong khoa học tự nhiên, trong lôgíc, đặc biệt là đối với những gì cần được lĩnh hội một cách hoàn chỉnh, toàn vẹn.

Đặc điểm của nhận thức nghệ thuật gắn liền với bản thân đối tượng và yêu cầu nhận thức riêng của nó. Nghệ thuật hướng về hai đối tượng cơ bản là xã hội và con người. Đồng thời tác phẩm nghệ thuật chủ yếu

(1) Hêghen. *Mĩ học*. Mátxcơva, 1968, T.1, tr. 1.

không phải ghi chép đời sống và mô tả con người, mà là nghiên cứu về đời sống xã hội và con người. Ở đây nghệ thuật đồng nghĩa với quá trình "hiểu biết, khám phá và sáng tạo" (Phạm Văn Đồng). Tác phẩm văn học thể hiện kết quả của quá trình nhà văn quan sát, nghiền ngẫm về những vấn đề xã hội và thông thường là những vấn đề đang diễn ra, đang đặt ra trong xã hội mà anh ta đang sống. Tài năng càng lớn, sức suy nghĩ càng rộng thì nhà văn càng dễ tiếp cận với những vấn đề cơ bản của thời đại, với bản chất của xã hội. Từ đây chúng ta hiểu vì sao Lênin nói : "Nếu trước chúng ta là một nghệ sĩ thực sự vĩ đại thì anh ta phải phản ánh trong tác phẩm của mình, ít ra vài ba khía cạnh chủ yếu của cách mạng"[1].

Ý nghĩa khám phá của nghệ thuật thể hiện trước hết ở những *khái quát* mà nhà văn đạt tới và những *vấn đề* được nêu ra trong tác phẩm. Một trong những giá trị quan trọng nhất mà Lênin nhìn thấy và đánh giá rất cao trong sáng tác của L.Tônxtôi chính là ở chỗ "ông đã vẽ ra hình ảnh nước Nga trước cách mạng, chủ yếu là cũ kĩ, nước Nga cả đến sau năm 1861 vẫn còn trong tình trạng nửa nông nô, một nước Nga nông thôn, nước Nga của địa chủ và nông dân" và "biết đặt ra trong những sáng tác của mình biết bao vấn đề quan trọng" [2] . Sáng tác của L.Tônxtôi sở dĩ vĩ đại, theo Lênin, một phần do nó là "tấm gương phản chiếu cách mạng Nga".

Trong việc phát triển nền văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa hiện nay, Đảng ta luôn luôn kêu gọi các nhà văn thâm nhập sâu sắc vào cuộc sống, đồng thời cũng nhấn mạnh rằng không nên biến tác phẩm thành sự ghi chép đơn giản, mô phỏng hiện thực hay sự minh họa sơ lược cho các khẩu hiệu, chính sách của Đảng. Nhà văn phải đi hàng đầu trong đội quân cách mạng, có mặt ở những nơi xung yếu nhất, phát hiện, nắm bắt và nêu lên các vấn đề còn chưa sáng tỏ hoặc xông vào các vấn đề đang đặt ra, đang tranh cãi và có tiếng nói riêng của mình. Làm được như vậy, tác phẩm văn học không phải chỉ có giá trị khám phá mà còn tác động, cải tạo nhận thức của mọi người, góp phần thúc đẩy cuộc sống vận động tiến lên phía trước.

Đặc biệt, trong quá trình nghiên cứu hiện thực, nếu nhà văn có trí tuệ lớn và đứng trên lập trường của giai cấp tiến bộ, anh ta có khả năng vạch ra không phải chỉ những xung đột, những vấn đề cơ bản nhất của hiện tại mà cả những khuynh hướng phát triển của chúng trong tương lai. Nghệ thuật chính là một trong những hình thức *nghiên*

---

(1) (2) Lênin. *Về văn học và nghệ thuật*. Mátxcơva, 1967, tr. 215, 219.

cứu về tương lai rất đáng tin cậy. Khác với khoa học về tương lai, ở đây có cả những ý niệm về tương lai lẫn niềm tin, tình yêu hay sự phẫn nộ về tương lai đó, có cả một hiện thực sinh động về tương lai được xây dựng nhờ tưởng tượng của nghệ sĩ. Quan sát tương lai bằng nghệ thuật rất hấp dẫn. Những tác phẩm nghệ thuật có giá trị về tương lai thường mang ý nghĩa dự báo, giúp con người nhận thức được quy luật phát triển tất yếu của cuộc sống, đồng thời dấy lên ở họ niềm khao khát vươn tới tương lai, muốn biến tương lai thành hiện thực. Tiểu thuyết *Làm gì* ? của Sécnusepxki, *Người mẹ* và *Bài ca chim báo bão* của Gorki, một số truyện kí của Nguyễn Ái Quốc và thơ Tố Hữu trước Cách mạng tháng Tám cũng như nhiều truyện viễn tưởng giá trị khác là thuộc loại các tác phẩm như vậy.

Nghệ thuật không chỉ hướng ra thế giới mà còn hướng vào con người. Theo nghĩa đó, nó vừa là một hành động nhận thức (của con người về thế giới) vừa là một hoạt động *tự nhận thức* (của con người về mình). Sáng tác, đối với nghệ sĩ, là quá trình tìm hiểu thế giới xung quanh nhưng đồng thời cũng là quá trình tự quan sát chính bản thân mình. Tác phẩm là tấm gương soi những năng lực và thế giới tinh thần của nhà văn. Sau mỗi lần sáng tác anh ta như hiểu mình hơn. Đối với người đọc, người xem cũng vậy. Nhờ tiếp xúc với tác phẩm nghệ thuật, người ta biết đầy đủ hơn về xã hội, về người khác và về chính bản thân mình.

Ý nghĩa nhận thức của nghệ thuật về con người bộc lộ trong nhiều mặt khác nhau : trong việc khám phá ra các *tính cách xã hội* điển hình của một giai đoạn, một xã hội, một tầng lớp nào đó (ví dụ như Épghêni Ônêghin, Grăngđê, AQ., chị Dậu, v.v...), trong những lí giải về số phận con người (như trong *Truyện Kiều, Chiến tranh và hòa bình, Con đường đau khổ*, v.v...) và đặc biệt là trong sự thâm nhập vào thế giới bên trong của con người, vào các quá trình tư duy và tình cảm của nó. Con người luôn luôn vẫn còn là một vũ trụ bí ẩn. Nghệ thuật không giải phẫu cơ thể nhưng nó là sự giải phẫu tinh thần con người. Thế giới nội tâm của con người vốn là cái gì vô hình đã được vật chất hóa bằng âm thanh, ngôn ngữ, màu sắc và trở nên cụ thể trong nghệ thuật. Nhờ những thành tựu của văn học tình cảm lãng mạn, của chủ nghĩa hiện thực tâm lí, nhờ những thủ pháp như "dòng ý thức", thế giới tinh thần của con người được diễn tả rất sâu sắc, phong phú và tinh tế. Tác phẩm nghệ thuật trở thành một thứ màn ảnh giữ lại một khoảnh khắc tâm hồn trôi vụt qua, phóng đại nó lên, kéo dài ra để quan sát, nghiền ngẫm. Quả là trong việc khám phá những bí ẩn, "biện chứng của tâm hồn" con người, nghệ thuật đã trở thành một phương tiện, một hình thức nhận thức về con người không gì thay thế được.

Một đặc điểm hết sức đáng chú ý của nhận thức nghệ thuật là ở đây dường như "*biết*" không cơ bản mà "*hiểu*" mới là cái chính. Tác phẩm thường không nói cái gì hoàn toàn mới, chưa biết, chưa nghe nói đến bao giờ. Nghệ thuật là sự ngạc nhiên : ngạc nhiên vì khám phá ra điều mới mẻ trong cái quen thuộc hàng ngày, nhận ra cái chí lí sâu xa trong những gì bình thường, đơn giản. Không phải ngẫu nhiên mà Brết chủ trương coi thủ pháp "xa lạ hóa" như một nguyên tắc sáng tạo quan trọng của kịch hiện đại. Phải tạo ra một khoảng cách, làm cho cái vốn quen thuộc trở nên xa lạ, có như vậy anh mới nhìn nó được tỉnh táo, khách quan, mới phát hiện ra bản chất thực của nó, mới thấy được những điều lâu nay do quá quen mà bị che khuất hoặc lu mờ. Nghệ thuật khác khoa học ở chỗ nó không phát minh mà chủ yếu là lí giải, nghiền ngẫm, cả về những điều muôn thuở. Ở đây quá trình nhận thức đồng nghĩa với sự giác ngộ, tự hiểu ra, sáng ra, bởi vì mỗi tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng giúp người ta trải qua, sống lại từ đầu một biến cố, một tình huống hay một số phận. Những ai từng trải sẽ có dịp nghiền ngẫm bình tĩnh và khách quan hơn, còn những ai chưa sống qua thì nếm trải nó như trong chính cuộc đời. Đối với nhận thức, sự trải qua dù là trong tác phẩm hay trong cuộc đời cũng đều bổ ích hơn rất nhiều so với những khái niệm chung chung. Vì những lẽ trên đây, các tác phẩm nghệ thuật hay thường được mỗi người, mỗi thế hệ khác nhau xem lại, đọc lại nhiều lần và mỗi lần đều thấy thêm nhiều điều mới lạ.

Chức năng nhận thức trong nghệ thuật là một vấn đề rất phức tạp và có nhiều mặt. Trong nghĩa rộng, nó không chỉ liên quan đến việc hiểu biết về thế giới và con người, mà còn bao hàm cả việc phát triển năng lực nhận thức thế giới bằng tình cảm, cảm tính và trực giác của con người, giống như triết học, khoa học đã phát triển năng lực tư duy lôgíc vậy. Nhà văn Nga A. Ôxtrốpxki đã từng nói về Puskin như sau : "Công lao đầu tiên của nhà thơ vĩ đại là ở chỗ qua ông tất cả điều gì có thể thông minh được đều trở thành thông minh hơn. Ngoài việc thưởng thức, ngoài hình thức để diễn tả tư tưởng và tình cảm, nhà thơ còn mang lại những công thức của tư tưởng và tình cảm. Những kết quả phong phú nhất mà phòng thí nghiệm trí tuệ hiện đại nhất làm được đã trở thành tài sản chung"(1). Đó là vấn đề đòi hỏi phải tiếp tục đi sâu nghiên cứu.

Cần lưu ý thêm rằng chưa bao giờ ý nghĩa nhận thức của nghệ thuật được đề cao như trong thời đại hiện nay. Nghệ thuật đang thực sự trở thành tấm gương tinh thần của con người hiện đại, thành phương tiện

(1) A. Ôxtrốpxki. *Tập hợp tác phẩm*. Mátxcơva, T. 3, tr. 13.

tự ý thức quan trọng. Chất triết học, chiều sâu của sự khái quát là những tiêu chuẩn thẩm mĩ không thể thiếu trong các tác phẩm văn nghệ hiện nay. Dĩ nhiên muốn đạt được như vậy, nghệ sĩ phải có tài năng và nỗ lực rất lớn. Nhà văn phải làm người chiến sĩ trinh sát với chiếc cần ăng ten nắm bắt nhanh nhạy trăm nghìn tín hiệu, làn sóng, đồng thời cũng phải có tầm cỡ của nhà tư tưởng xã hội, đủ khả năng phân tích, lựa chọn, tổng hợp để chỉ phát đi một tiếng nói đúng đắn và sâu sắc đến người đọc, người nghe. Kinh nghiệm cho thấy giá trị nhận thức của tác phẩm không chỉ nằm trong cái được nói đến mà nằm cả trong cách nói, cách lí giải, trong bản thân lí lẽ của nhà văn.

Trên đây là những điều chung nhất về việc nhận thức trong nghệ thuật. Những tính chất này bộc lộ cụ thể khác nhau ở mỗi *loại hình, loại thể* khác nhau. Muốn hiểu biết đầy đủ về chức năng này, như đã nói ở trên, cần xem xét nó trong những bình diện khác nhau, những giai đoạn lịch sử khác nhau và trong các loại thể riêng biệt.

II - CHỨC NĂNG GIÁO DỤC

Cho đến nay phạm vi của chức năng này vẫn chưa được xác định thật rõ. Điều này liên quan trước hết đến cách hiểu nội dung khái niệm "giáo dục". Giáo dục có thể hiểu là học tập, nâng cao trình độ văn hóa. Về phương diện này, nghệ thuật rõ ràng có vai trò rất đáng kể. Chẳng hạn, nhờ đọc truyện nhiều mà khả năng sử dụng từ ngữ, diễn đạt được phát triển rất nhanh. Ngôn ngữ toàn dân đạt được trình độ phong phú và chính xác cao, một phần quan trọng là nhờ sáng tác văn học. Nghệ thuật là một con đường mở mang trí tuệ, đi đến văn minh. Chính vì vậy có nhà nghiên cứu đề nghị tách mặt này ra thành một chức năng riêng của nghệ thuật, gọi là chức năng văn hóa.

Giáo dục cũng có thể hiểu như là hoạt động rèn luyện, trau dồi những giác quan thẩm mĩ và năng lực sáng tạo của con người. Quả thật, quá trình mấy ngàn năm sáng tác và cảm thụ nghệ thuật đã làm cho tai, mắt con người tinh tế và sâu sắc hơn, bàn tay cũng trở nên khéo léo và nhạy cảm hơn. Sự biến hóa của các giác quan bên ngoài đồng thời đi kèm theo sự biến đổi, phát triển của những cảm quan và năng lực sáng tạo của con người. Cảm xúc thẩm mĩ càng ngày càng phong phú và phức tạp hơn. Con người mỗi ngày lại có khả năng tạo ra thêm những điều mới lạ và tuyệt mĩ. Nghệ thuật dần dần trở thành không phải chỉ là trường học của sự sáng tạo thẩm mĩ mà còn là trường học trau dồi năng lực sáng tạo nói chung của con người. Căn cứ vào đây,

có ý kiến muốn xem đây cũng là một chức năng độc lập của nghệ thuật – chức năng sáng tạo. Điều đó không phải là không có cơ sở.

Cuối cùng, chức năng giáo dục thường được xem là giáo dục đạo đức phẩm chất của con người. Cách hiểu này đúng đắn và rất phổ biến. Tuy nhiên, nếu hạn chế ý nghĩa giáo dục của nghệ thuật chỉ trong lĩnh vực đạo đức thì rõ ràng sẽ làm nghèo nàn chức năng, tác dụng của nó.

Nghệ thuật không phải chỉ giáo dục *đạo đức* mà còn tác động, cải tạo *thế giới quan và các quan điểm chính trị – xã hội* của con người. Nói cách khác, chức năng giáo dục của nghệ thuật chính là chức năng tác động, cải tạo quan điểm, tư tưởng, đạo đức của con người. Hiệu quả của tác phẩm nghệ thuật trong việc này đã được nhận thức rất sớm. Ngay từ thời cổ đại, nhà triết học Hi Lạp Arixtốt, khi quan sát tác động của các vở kịch thời đó đã đúc kết ra phạm trù *thanh lọc*. Theo ông, khi xem kịch nếu người ta có khóc thì những giọt nước mắt đó cũng sẽ làm con người trong sạch và cao thượng hơn. Vấn đề chức năng giáo dục của nghệ thuật cũng rất được chú ý trong mĩ học thế kỉ XVIII ở châu Âu. Các nhà khai sáng thời ấy xem nghệ thuật là hình thức thích hợp và có hiệu lực nhất để tuyên truyền các tư tưởng dân chủ. Nhà mĩ học khai sáng Đức, Létxing, cho rằng sân khấu phải thành một "trường học đạo đức" và "Tất cả các thể loại thơ ca đều phải uốn nắn chúng ta"(1).

Ở Việt Nam, quan niệm xem văn học như một hình thức giáo dục tư tưởng – đạo đức đã có truyền thống khá lâu đời. Từ thế kỉ XV, trong bài tựa *Lĩnh Nam chích quái*, Vũ Quỳnh và Kiều Phú đã viết : "Việc tuy kì dị mà không quái đản, văn tuy thần bí nhưng không nhảm nhí, tuy nói những chuyện hoang đường mà tung tích vẫn có bằng cứ, há chẳng phải là khuyên điều thiện, trừng điều ác, bỏ giả theo thật để khuyến khích phong tục đó ru ?"(2). Lê Quý Đôn (1726 – 1784) cũng nói :"Văn chương là gốc lớn của sự lập thân, là việc lớn của sự kinh tế"(3). Mặt khác, văn nghệ càng được huy động một cách có ý thức như một vũ khí giáo dục tuyên truyền phục vụ sự nghiệp đấu tranh giữ nước và dựng nước, cuộc cách mạng vì độc lập, tự do của dân tộc.

Trong những giai đoạn lịch sử khác nhau, chức năng giáo dục của nghệ thuật cũng bộc lộ khác nhau. Chẳng hạn, ở các nước châu Âu, thời Phục hưng, văn học hướng trọng tâm tác động vào việc hình thành thế giới quan nhân văn. Sang thế kỉ XVII, văn học của chủ nghĩa cổ điển chủ yếu giáo dục ý thức phong kiến tập quyền, tinh thần công dân, ý thức nghĩa vụ. Đến sáng tác của các nhà văn lãng mạn, những vấn đề

(1) Létxing. *Kịch Hămbua*. Mátxcơva, 1936, tr. 285.

(2), (3) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 31, 92.

đạo đức như thiện, ác, tình yêu thương con người, lòng căm ghét bất công xã hội lại nổi lên giữ một vị trí quan trọng. Trong văn học Việt Nam, nói chung việc sử dụng nghệ thuật như một hình thức giáo dục đạo đức, tu dưỡng tính tình hết sức được chú ý. Một trong những tác phẩm tiêu biểu cho loại văn học này là *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu. Tuy nhiên do đặc điểm lịch sử của nước ta, văn nghệ được huy động tối đa vào cuộc đấu tranh bảo vệ độc lập dân tộc, nó thường được sử dụng như một công cụ tuyên truyền chính trị, giác ngộ và động viên quần chúng, thực sự trở thành một phương tiện giáo dục có sức mạnh to lớn. Văn thơ yêu nước chống Pháp và các tác phẩm văn học cách mạng của chúng ta đều thấm nhuần sâu sắc tinh thần trên.

Cách thực hiện chức năng giáo dục cũng bộc lộ khác nhau trong các thời kì văn học, trào lưu văn học khác nhau. Có những giai đoạn, do điều kiện lịch sử cụ thể quy định, chức năng giáo dục nổi lên chiếm ưu thế. Điều đó thường dẫn tới sự xuất hiện của các khuynh hướng *văn chương luân lí* như ngụ ngôn của La Phôngten, truyện Nôm khuyết danh ở Việt Nam, v.v... Do tài năng của nhà văn khác nhau, có khi việc tuyên truyền, giáo dục biến tác phẩm thành minh họa, thuyết lí khô khan, nhưng cũng có khi nó đem lại cho tác phẩm hiệu quả xã hội – thẩm mĩ rất to lớn, đặc biệt là trong những trường hợp nó gắn liền với các nguyên tắc sáng tác của chủ nghĩa hiện thực.

Nghệ thuật trở thành một phương tiện tác động quan trọng và có hiệu quả chính là nhờ những đặc điểm vốn có của nó. Bản chất nghệ thuật là tình cảm. "Nói đến nghệ thuật là nói đến quy luật riêng của tình cảm" (Lê Duẩn). Đánh vào tình cảm là tác động vào khâu then chốt để lay chuyển con người. Thông thường và với số đông thì tình yêu, lòng tin, sự say mê bao giờ cũng đi trước sự giác ngộ. Nghệ thuật, cho dù là cao siêu và sâu sắc đến đâu trước hết cũng đòi hỏi xúc động. Bị xúc động, bị lôi cuốn, say mê bởi những điều viết ra trong tác phẩm, người đọc, người xem sẽ dễ nhận ra những điều lầm lạc, hoặc dễ làm theo tiếng gọi của những điều mà mãi về sau mới nhận thức được cụ thể. Nghệ thuật giáo dục, cải tạo con người bằng tình cảm, thông qua con đường tình cảm.

Trong quá trình tác động để biến cải con người, tác phẩm nghệ thuật hiện ra không phải như người thầy, nhà thuyết giáo mà như là người đồng hành, người đối thoại với bạn đọc, với khán giả. Sự đối thoại đó cũng chính là sự đối thoại bên trong ở mỗi người tiếp nhận nghệ thuật, đối thoại giữa mình với mình, giữa phần thiện và ác, phần lương tri và tội lỗi, giữa lí trí cao cả và dục vọng thấp hèn trong mỗi con người. Tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng nhằm khơi dậy cuộc đấu tranh, sự vật lộn bên trong ấy. Nó là tấm gương để con người tự soi mình, tự

đối chiếu và phán xét về người khác cũng như về chính bản thân mình. Bằng cách đó, nghệ thuật chuyển quá trình giáo dục thành *tự giáo dục*. Ở đây, sự thuyết phục từ bên ngoài chuyển dần thành tự thuyết phục. Giáo dục bằng nghệ thuật, do vậy, không có tính chất cưỡng bức mà là một hoạt động *tự giác*. Không ai bắt phải đi xem phim, đọc sách, cũng như không ai bắt phải làm theo những điều tác giả kêu gọi, những lời nhân vật nói. Nhưng khi đọc tác phẩm văn học, xem kịch, xem phim, tất cả những điều hay dở, tùy thuộc vào quá trình nhận thức và khả năng tự đấu tranh ở mỗi người, thấm dần một cách tự nhiên và dễ dàng vào mỗi người đọc, người xem. Rồi một lúc nào đó họ làm theo những điều hay dở ấy khi nào không biết.

Không phải ngẫu nhiên khi nói đến chức năng giáo dục, trước đây người ta thường chỉ hay nói đến giáo dục đạo đức. Đây là một trong những mục tiêu tác động chính của tác phẩm mà cũng là chỗ mà ảnh hưởng của giáo dục thường thể hiện khá rõ rệt. Nghệ thuật thời nào cũng vậy, luôn luôn có xu hướng khuếch đại cái tốt để nó trở nên đẹp đẽ, lộng lẫy hơn, từ đó lôi cuốn, hấp dẫn mọi người, làm cho mọi người tin rằng trên đời bao giờ cũng còn có công lí lương tri, bao giờ cũng có người tốt, khơi dậy ở mỗi người, khát vọng vươn tới cái lí tưởng, muốn noi gương, bắt chước làm theo điều thiện, điều hay. Vì vậy trong nghệ thuật không bao giờ được thiếu cái đẹp, thiếu chất lí tưởng, thiếu chất anh hùng, lãng mạn, thiếu nhân vật tích cực. Đồng thời, nhà văn cũng phóng đại cái xấu, làm cho nó trở nên ghê tởm và đáng ghét hơn để người đọc dễ nhận mặt nó, khinh ghét, phủ định nó, trước là trong tác phẩm và sau là trong chính cuộc đời.

Cuối cùng, cũng cần lưu ý thêm rằng, sở dĩ nghệ thuật dễ tác động, biến cải được con người là vì nó *hấp dẫn, vui tươi*. Ở đây dường như giáo dục, giải trí, vui chơi là một. Thậm chí, chính trong những tác phẩm có vẻ thiếu "nghiêm chỉnh" nhất (như các thể loại hài hước, châm biếm) thì việc giáo dục, trước hết là giáo dục đạo đức, ở đây lại được đặt ra hết sức nghiêm chỉnh. Đây cũng là một điểm độc đáo của sự tác động nghệ thuật.

Khả năng tác động của nghệ thuật rất to lớn, nhưng ảnh hưởng của nó đối với con người diễn ra không phải một lúc mà thường là thấm vào dần dần, mỗi ngày một ít. Không nên hình dung rằng đọc xong một cuốn sách, xem xong một vở kịch, người ta có thể biến đổi ngay, lập tức tốt lên hoặc xấu đi. Cũng không nên nghĩ rằng chỉ những ai tiếp nhận nghệ thuật mới chịu tác động giáo dục của nó. Nghệ thuật ảnh hưởng đến con người lâu dài, dần dần và tác động theo kiểu lây lan. Nó không đẻ ra và cũng không có khả năng trực tiếp ngăn chặn điều ác hay tội lỗi. Nhưng nó gieo vào người ta ý thức về sự xấu xa của tội

ác và lỗi lầm. Ý thức ấy sẽ *ngăn ngừa* con người hành động xấu, hoặc giúp họ đấu tranh chống lại cái ác, cái xấu.

Do những đặc điểm trên đây, do có sức cải tạo mạnh mẽ, nghệ thuật thường được sử dụng như một vũ khí đấu tranh giai cấp, đấu tranh xã hội. Cả lực lượng tiến bộ và phản động, cách mạng và phản cách mạng đều dùng nghệ thuật làm công cụ tuyên truyền, tập hợp quần chúng. Tác phẩm hay, lành mạnh làm cho con người cao thượng, vị tha ; tác phẩm phản động, đồi bại biến con người trở nên độc ác, tha hóa. Điều đó nói lên vai trò quan trọng của *khuynh hướng tư tưởng* trong tác phẩm cũng như ý nghĩa của cuộc đấu tranh phát triển nền nghệ thuật xã hội chủ nghĩa, nghệ thuật nhân đạo, tiến bộ và chống lại ảnh hưởng của các tác phẩm văn nghệ phản động, phản nhân đạo. Để văn học cách mạng thực sự tác động tích cực vào quần chúng, nhà văn cần phải hết sức nâng cao chất lượng tư tưởng – nghệ thuật của tác phẩm. Mọi sự hô hào, thuyết lí khô khan, dùng tác phẩm để minh họa sơ lược, vụng về cho một chủ trương chính trị hay một nguyên lí đạo đức nào đó đều sẽ không làm tăng, mà ngược lại, có khi làm giảm hiệu quả giáo dục của tác phẩm, hạn chế ý nghĩa xã hội của nó.

III – CHỨC NĂNG THẨM MĨ

Về cơ bản, có thể nói, chức năng thẩm mĩ của văn nghệ bộc lộ ở chỗ nó có nhiệm vụ thỏa mãn nhu cầu thẩm mĩ, phát triển năng lực và thị hiếu thẩm mĩ của con người.

Nhu cầu về cái đẹp là nhu cầu rất quan trọng. Sống không phải chỉ có ăn, ngủ, lấy vợ lấy chồng, sinh con đẻ cái, mà còn có hoạt động, vui chơi, ca hát. "Cuộc sống không có tiếng hát như sự sống không có ánh sáng mặt trời (Phuxích). Nhu cầu về cái đẹp là một nhu cầu có tính bản chất của con người. Dù ở đâu, làm gì, khi nào, con người cũng luôn luôn có xu hướng vươn lên cái đẹp. Ở ta có câu "Đói cho sạch, rách cho thơm". Lời người xưa dạy không phải chỉ là nói về đạo lí, mà còn có ý nghĩa mĩ học sâu sắc.

Trong bản chất sâu xa của nó, nhu cầu về cái đẹp chính là nhu cầu về cái gì lí tưởng, về sự hoàn thiện. Thỏa mãn nhu cầu đó là thỏa mãn khao khát của con người về *sự hài hòa*, về những *giá trị chân, thiện cao quý* nhất. Do vậy, đòi hỏi về cái đẹp là nhu cầu rất cao ở con người, nó nói lên sự tiến hóa và phong phú của con người trong hoạt động thực tiễn, nó gắn liền với quá trình phát triển thể chất và tinh thần của con người. Vấn đề chức năng thẩm mĩ cần phải được xem xét chủ yếu ở góc độ này, tức là trong mối quan hệ với nhu cầu của con người

về cái đẹp. Đôi khi có quan niệm cho rằng dường như thẩm mĩ là một chức năng phụ, ý nghĩa thẩm mĩ của tác phẩm chủ yếu chỉ là ở chỗ nó hấp dẫn, vừa mắt, vui tai, để nhờ đó, người đọc, người xem tiếp nhận được dễ dàng hơn nội dung tư tưởng mà nhà văn định thể hiện. Hiểu như thế là không nhận thức được sự phong phú tinh thần và nhu cầu nhiều mặt của con người, nó sẽ dẫn đến chỗ làm nghèo nàn nghệ thuật.

Thỏa mãn nhu cầu về cái đẹp, không phải chỉ có một mình nghệ thuật. Ở tất cả các lĩnh vực và hoạt động của mình, con người đều tìm cách đáp ứng nhu cầu đó. Vì vậy cái đẹp có mặt khắp mọi chỗ, từ những công trình xây dựng đồ sộ đến các hiệu may đo quần áo, tiệm đồ nữ trang, từ những hoạt động sản xuất, cải tạo, tô điểm cho tự nhiên đến hoạt động làm đẹp cho chính bản thân con người. Tuy nhiên, trong việc này, hình như, nghệ thuật vẫn có trách nhiệm nặng nề hơn cả. Nghệ thuật là lĩnh vực duy nhất mà ở đó việc sáng tạo nên cái đẹp không phải chỉ là yêu cầu phụ, thứ hai, như thường thấy trong các hoạt động khác, ngay cả đối với đizai (désign) và các ngành mĩ thuật thực dụng. Ở đây sáng tạo thẩm mĩ trở thành mục tiêu bản chất của nghệ thuật, bởi vậy, nới như nhà phê bình Nga Bêlinxki : "Cái đẹp là điều kiện không thể thiếu được của nghệ thuật, nếu thiếu cái đẹp thì không có và không thể có nghệ thuật. Đó là một định lí"(1).

Nghệ thuật thực hiện chức năng thẩm mĩ bằng nhiều cách. Trước hết nó thỏa mãn nhu cầu thẩm mĩ của người đọc, người xem bằng việc *phản ánh cái đẹp* vốn có trong thiên nhiên, trong đời sống. Việc truyền đạt này không mang tính chất tự nhiên chủ nghĩa mà thường gắn liền với quá trình điển hình hóa, chọn lọc, khái quát kĩ lưỡng, vì vậy, cái đẹp trong hiện thực đi vào nghệ thuật thường được nhân lên rất nhiều. Nhờ có nghệ thuật mà một phong cảnh, một sự vật, một con người trở thành đẹp hai lần : một lần trong đời sống và một lần trong tác phẩm. Mỗi lần chúng đều có những vẻ đẹp riêng, sức hấp dẫn riêng. Cũng do vậy mà thế giới thẩm mĩ lại giàu có hơn lên và con người lại có thêm cái đẹp để thưởng thức.

Nhưng công lao của nghệ thuật không phải chỉ như vậy. Ngoài việc ghi lại, phản ánh cái đẹp trong đời sống, nghệ sĩ còn *sáng tạo ra một cái đẹp mới*, vốn không có trong hiện thực. Mỗi bức tranh, bản nhạc, pho tượng, bài thơ đều là kết quả sáng tạo độc đáo của mỗi nghệ sĩ sau quá trình công phu nghiên cứu đời sống và nhào nặn chất liệu tự nhiên. Từ một âm thanh tự nhiên đến âm thanh âm nhạc, chất liệu đã lột xác hoàn toàn. Tác phẩm không phải chỉ chứa đựng cái nhìn mới của nhà

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*,. Mátxcơva, 1948 T. 2, tr. 353.

văn về thế giới mà còn mang lại một vẻ đẹp mới của âm thanh, màu sắc, hình khối, ngôn ngữ. Với bao thế kỉ qua, nghệ thuật đã trở thành một kho giá trị thẩm mĩ vô cùng phong phú của nhân loại, làm giàu thêm vẻ đẹp của thế giới và do đó mà cũng làm giàu thêm cho đời sống tinh thần của mỗi người.

Bên cạnh việc thỏa mãn nhu cầu về cái đẹp, nghệ thuật là *trường học của những năng lực sáng tạo thẩm mĩ*, là nơi bồi dưỡng cảm xúc, thị hiếu thẩm mĩ của con người. Trong quá trình rèn luyện và sáng tạo nghệ thuật, tai, mắt và các giác quan thẩm mĩ của con người càng ngày càng tinh tế, nhạy bén. Các năng lực quan sát, cảm nhận, khái quát ngày càng phát triển. Con người mỗi ngày càng tích lũy thêm được nhiều hơn những kinh nghiệm nghệ thuật cụ thể, những thủ pháp biểu hiện và mô tả, những hình thức diễn đạt, những con đường khác nhau để đi đến cái đẹp. Chính nhờ tiếp xúc với tác phẩm nghệ thuật, con người không phải chỉ trở nên sành sỏi về nghệ thuật, biết nhận ra cái hay, cái đẹp của tác phẩm, mà còn biết khám phá cái đẹp của thế giới, nhìn ra cái đẹp trong đời sống và đặc biệt là càng trở nên phong phú, nhạy cảm hơn. Có thể nói, về phương diện này, nghệ thuật chính là nơi nuôi dưỡng cảm xúc thẩm mĩ của con người, nơi gìn giữ và phát triển chất nghệ sĩ vốn có trong mỗi tâm hồn, khơi dậy và tiếp sức cho những rung động về cái đẹp, nơi giữ cho tâm hồn con người không chai sạn đi mà luôn luôn mới mẻ, nhạy cảm với vẻ đẹp của từng chiếc lá, giọt sương, một ánh trăng, một tia nắng, và do đó mà cũng không bao giờ nguội lạnh, thờ ơ với số phận con người, luôn luôn cảm phẫn, đau đớn, xót xa vì cái xấu, cái ác và thiết tha yêu thương, hướng về cái tốt, cái đẹp.

Nghệ thuật chân chính, trong khi bồi đắp cho cảm xúc thẩm mĩ thêm phong phú, đồng thời cũng làm cho nó trở nên lành mạnh và cao đẹp. Một tác phẩm tốt thường có tác dụng cải tạo và nâng cao lí tưởng thẩm mĩ và thị hiếu thẩm mĩ của người đọc, người xem, hướng dẫn, uốn nắn những quan niệm và sở thích riêng của họ. Ở đây, tác phẩm nghệ thuật trực tiếp tiến hành *giáo dục thẩm mĩ*.

Trong quá trình phát triển lịch sử, chức năng thẩm mĩ của nghệ thuật không phải lúc nào cũng thể hiện giống nhau. Bước đầu có thể có nhận xét rằng, trong nhiều thế kỉ trước đây, văn hóa thẩm mĩ của xã hội hầu như tập trung ở nghệ thuật. Còn ngày nay chúng ta đang chứng kiến sự mở rộng ranh giới của mĩ học. Nó không chỉ còn là khoa học của riêng nghệ thuật như trước đây nữa. Với sự phát triển của thẩm mĩ công nghiệp, thẩm mĩ môi trường, thẩm mĩ sinh hoạt, thẩm mĩ trong

các ngành thể thao, thương nghiệp, quân sự, v.v.. phạm vi hoạt động thẩm mĩ của con người trở nên phong phú hơn rất nhiều. Tuy nhiên, nghệ thuật vẫn là hình thức quan trọng nhất của hoạt động sáng tạo theo quy luật của cái đẹp, vẫn gánh chịu phần nặng nhất trong việc thực hiện chức năng thẩm mĩ của hoạt động con người.

Khi nghiên cứu chức năng thẩm mĩ của nghệ thuật, nên đề phòng cách xem nhẹ nó, nhưng đồng thời cũng cần chống khuynh hướng khuếch đại hoặc tuyệt đối hóa chức năng này, xem nó như là toàn bộ mục đích sáng tạo của nghệ thuật. Quan niệm này sẽ dẫn đến chủ nghĩa duy mĩ. Nó đã từng được nhiều người ủng hộ thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" trước đây đề cao và hiện nay cũng đang được truyền bá ở nhiều nước tư sản phương Tây. Đối lập chức năng thẩm mĩ với các chức năng khác, tuyệt đối hóa nó, nhất định sẽ làm cho tác phẩm nghệ thuật rơi vào chủ nghĩa hình thức, từ chối phản ánh hiện thực và thể hiện tư tưởng tình cảm của con người, do đó mà dần dần trở nên mất hết ý nghĩa xã hội, mất hết sức sống.

IV - CHỨC NĂNG GIAO TIẾP

Cũng như chức năng nhận thức và giáo dục, chức năng giao tiếp không phải là chức năng riêng và càng không phải là chức năng điển hình của nghệ thuật. Nhưng nghệ thuật có ý nghĩa giao tiếp rất sâu sắc. Đại văn hào Nga L.Tônxtôi đã từng nói : "Những người nào phủ nhận tất cả mọi nghệ thuật rõ ràng đều không đúng, bởi vì họ đã phủ nhận cái không được phủ nhận, phủ nhận một trong những phương tiện cần thiết để giao tiếp mà thiếu nó nhân loại không thể nào sống được"(1). Nói đến giao tiếp là nói đến sự giao lưu, thông báo, trao đổi. Nghĩa là ở đây có vấn đề người nói, người nghe, người gửi, người nhận và phương tiện để nói, để liên hệ. Độc đáo của nghệ thuật với nghĩa là một hoạt động giao tiếp, bộc lộ trong tất cả các khâu này.

Trước hết chúng ta nói về khâu *sáng tác*. Hoạt động giao tiếp khác thông tin ở chỗ : thông tin xuất phát căn bản từ nhu cầu và lợi ích của người nhận tin, còn giao tiếp bắt nguồn từ đòi hỏi bên trong của bản thân chủ thể giao tiếp, tức người nói, người gửi. Chủ thể đó cần có sự giao tiếp trước tiên là để chia sẻ, giãi bày. Sáng tác nghệ thuật khởi đầu có lẽ cũng chính là một kiểu chia sẻ, giãi bày như vậy. Nhà văn mỗi khi cầm bút là lúc anh ta cảm thấy "đau" ở đâu đấy, có một thứ gì đó cần phải nói ra, không nói ra không được. Giải thoát, bộc lộ

(1) L.Tônxtôi. *Về văn học nghệ thuật*. Mátxcơva, 1978, tr. 41.

là khâu đầu tiên trong hoạt động giao tiếp, nó nới lên tầm quan trọng của giao tiếp đối với đời sống con người. Sống mà không giao tiếp cũng có nghĩa là sống nhưng không được nói, không được chia sẻ niềm vui hay nỗi buồn, phải giấu kín tình yêu hay nỗi cảm giận chỉ cho riêng mình. Sống như vậy không thể nào chịu được. Vì thế con người đã sử dụng nghệ thuật như là một trong những con đường quan trọng để giao lưu với nhau và với thế giới, như cây cối giao lưu với không khí và ánh sáng mặt trời. Nhờ sự giao lưu ấy mà nghệ thuật tồn tại và phát triển.

Sáng tác, đầu tiên, là giãi bày, nhưng nó không dừng lại ở đó. Từ chỗ viết ra để tự "giải thoát", cởi bỏ gánh nặng của những ấn tượng và trăn trở đầy ắp, nghệ sĩ đi đến tác động vào người khác. Ở mức độ thấp, sự tác động này chỉ gợi ra sự chia sẻ, đồng cảm, nhưng ở mức cao hơn, nó trở thành "tiếng nói đồng ý, đồng tình" (Tố Hữu), thành sợi dây liên kết, tiếng chim gọi đàn, tiếng kèn tập hợp. Lúc ấy sáng tác nghệ thuật không chỉ là của một người và cho một người mà trở thành hoạt động giao tiếp rộng rãi của mọi người và vì mọi người.

Đặc điểm của chức năng giao tiếp trong nghệ thuật còn thể hiện ở nội dung và hình thức giao tiếp, tức là trong chính *tác phẩm*. Như đã nói ở trên, giao tiếp không phải chỉ có ở nghệ thuật. Nghệ thuật chỉ là một trong những hình thức giao tiếp của con người. Song nghệ thuật thực hiện nhiệm vụ giao tiếp theo một kiểu riêng chứ không lặp lại chức năng này như ở các lĩnh vực khác. Tính chất không lặp lại đó thể hiện trước tiên trong nội dung giao tiếp. Ở đây nhà văn không phải là người đưa tin, truyền thông báo theo kiểu bình thường, nghĩa là tác phẩm chỉ như một thứ kí hiệu, một "kênh" đơn giản, truyền tải thông tin, để thông tin đi qua và còn nguyên như vậy. Tác phẩm nghệ thuật cũng là một thứ kí hiệu. Nhưng nó khác các loại kí hiệu khác ở chỗ nó chứa đựng nội dung tư tưởng tình cảm và mang tính khuynh hướng xã hội rất đậm nét. Tác phẩm nghệ thuật chủ yếu không thông báo những tri thức, sự kiện, mà thể hiện thái độ, suy nghĩ của con người và cuộc sống, nó truyền đạt những kinh nghiệm sống, kinh nghiệm tư tưởng của con người, những điều đã trải qua, nghiền ngẫm. Tác phẩm nghệ thuật trở thành phương tiện có hiệu quả nhất đưa con người xích lại gần nhau, không phải về không gian và thời gian, mà về tình cảm, về tinh thần. Đêgơcx nói : "Chừng nào tâm hồn một người còn cần đến với một tâm hồn khác, chừng đó tác phẩm nghệ thuật còn cần thiết cho con người"(1).

Cũng do nghệ thuật là tiếng nói của tâm hồn, nên trong tác phẩm tiếng nói đó thường bao giờ ít nhiều cũng có tính chất *đa thanh*, đa

(1) Báo *Văn nghệ*, số 962, ngày 10-4-1982 (trích lại).

giọng, phức tạp hơn tiếng nói trong các tác phẩm chính luận và khoa học. Những thông báo ở đây, cũng chính do đặc điểm về nội dung nói trên, thường được thể hiện qua hình ảnh, hình tượng và rất giàu tình cảm.

Cuối cùng, cái độc đáo của hoạt động giao tiếp trong nghệ thuật bộc lộ ở chỗ, đây không phải là sự thông báo một chiều từ người nói, người viết tới người đọc, người nghe, mà là sự *trao đổi*, đối thoại, tác động qua lại giữa nhà văn và công chúng, độc giả. Đối với văn học, viết bao giờ cũng bao hàm tính chất đối thoại. Mỗi độc thoại, đối thoại trong tác phẩm – giữa các nhân vật với nhau, giữa nhà văn với nhân vật – đều là những hình thức khác nhau của sự đối thoại của nhà văn với độc giả. Đặc biệt hơn các hoạt động giao tiếp khác là ở đây sự trùng hợp giữa kinh nghiệm của nhà văn và của người đọc có ý nghĩa rất quan trọng. Đó chính là trường hợp *tri âm* – theo nghĩa rộng của từ này – trong nghệ thuật.

Tác phẩm nghệ thuật nói chung không chỉ chứa nội dung giao tiếp, không chỉ nối liền nhà văn với người đọc mà còn nối liền người đọc với người đọc, xích gần con người lại với nhau. Một bộ phim, một vở kịch, một bức tranh không phải chỉ nói lên điều gì đó, mà bản thân nó còn là nơi tụ họp để con người khi đến với nghệ thuật, cũng đồng thời đến với nhau, quen nhau, hiểu biết nhau. Giao tiếp với nhau thông qua nghệ thuật, nhờ nghệ thuật là một trong những hình thức sinh hoạt văn hóa đã có từ lâu đời trong đời sống con người và càng ngày càng trở nên phổ biến. Với chức năng giao tiếp, nghệ thuật trở thành một phương tiện liên kết xã hội, một hình thức tổ chức dư luận, tổ chức lực lượng. Nhờ nghệ thuật, con người có thể giao lưu hết sức sinh động với cả quá khứ lẫn tương lai. Nghệ thuật mang tiếng nói của dân tộc này đến dân tộc khác, của thế hệ trước đến thế hệ sau ; nó khắc phục những khoảng cách về thời gian và không gian, đem lại sự giao tiếp nhiều chiều, làm cho con người gần gũi nhau hơn và ngày một phong phú hơn.

Trên đây là một số chức năng quan trọng của nghệ thuật. Trong từng chức năng, có thể tách mặt này hay mặt khác ra thành những chức năng độc lập, như một số nhà nghiên cứu đã làm. Khi đó số lượng các chức năng sẽ nhiều hơn. Cũng có những trường hợp cần phải xem xét kĩ hơn, chẳng hạn vấn đề *chức năng giải trí*. Ở đây ý kiến của giới mĩ học chưa thống nhất. Không ai chối cãi rằng nghệ thuật thường được sử dụng như một phương tiện để giải trí, để tiêu hao thời gian rồi. Song từ đấy cũng không thể khẳng định ngay rằng nghệ thuật có chức năng giải trí như có các chức năng khác nói trên. Phải chăng viết, sáng tác đối với nhà văn là hành động giải trí, giết thời gian ? Phải chăng tác phẩm viết ra là để nhằm giúp con người giải trí, mục đích giải trí đã

nằm ngay trong động cơ, ý đồ của tác giả, trong khuynh hướng và mục đích của tác phẩm ? Đó là những vấn đề không thể trả lời vội vã. Nghệ thuật thường được dùng vào mục đích giải trí, nhưng bản thân giải trí có phải là mục đích, chức năng của nghệ thuật không thì đó lại là chuyện khác. Mác đã từng khuyên Xmít lúc rảnh rỗi, nên đọc *Mĩ học* của Hêghen để nghỉ ngơi. Nhà toán học Nga Lôbasépxki sau giờ làm việc thường giải trí bằng cách nuôi ong và đã nhận được giải thưởng về việc này. Song không vì *Mĩ học* và nghề nuôi ong được sử dụng để giải trí mà nó trở nên có chức năng giải trí. Tương tự như vậy, sau giờ làm việc, người ta có thể đến rạp hát, đọc sách hoặc xem phim. Tiếp xúc với tác phẩm nghệ thuật rõ ràng là một trong những hình thức nghỉ ngơi, thay đổi hoạt động rất bổ ích. Nhưng bản thân nghệ thuật có mang chức năng giải trí hay không, hoặc nếu có thì nó có màu sắc gì đặc biệt, những điều đó phải tiếp tục xem xét cụ thể.

Nghiên cứu vấn đề chức năng cũng cần chú ý thêm rằng các chức năng của nghệ thuật không tồn tại tách rời nhau mà gắn bó chặt chẽ với nhau, ranh giới giữa chúng không phải lúc nào, chỗ nào cũng dứt khoát, tuyệt đối. Chức năng này có thể bao hàm một vài mặt nào đó của chức năng kia, làm tốt một chức năng này đồng thời cũng sẽ tạo điều kiện để các chức năng khác phát huy tác dụng và hiệu quả. Về mặt này, quan hệ giữa chức năng thẩm mĩ với các chức năng khác thể hiện rất rõ.

Như trên đã nói, trong lịch sử phát triển nghệ thuật, tương quan và trọng tâm của các chức năng cũng thường biến đổi. Tùy những điều kiện lịch sử cụ thể, trong các thời kì khác nhau, ở mỗi nền nghệ thuật dân tộc khác nhau, trong các khuynh hướng nghệ thuật khác nhau, người ta có thể nhấn mạnh một, hai hoặc nhiều chức năng. Nghệ thuật cách mạng và xã hội chủ nghĩa của chúng ta hiện nay tuy rất nhấn mạnh chức năng giáo dục, nhưng đồng thời phát huy tất cả các chức năng khác để đóng góp được nhiều hơn vào sự nghiệp cải tạo và xây dựng xã hội chủ nghĩa, và việc hình thành nên con người mới Việt Nam yêu nước, yêu chủ nghĩa xã hội, phát triển phong phú, hài hòa.

Chương IX. VĂN HỌC, NGHỆ THUẬT NGÔN TỪ

I - NGÔN TỪ, CHẤT LIỆU CỦA VĂN HỌC

Trong nghệ thuật không có hình tượng nghệ thuật chung chung, mà chỉ có các hình tượng nghệ thuật gắn liền với một chất liệu cụ thể : hình tượng hội họa, hình tượng âm nhạc, hình tượng sân khấu, hình tượng văn học.... Tính chất, đặc trưng của một loại hình nghệ thuật gắn liền với đặc điểm và khả năng nghệ thuật của chất liệu được dùng làm cơ sở cho nghệ thuật đó. Chính vì vậy sẽ không hiểu được đặc trưng của văn học nếu bỏ qua đặc điểm thể hiện nghệ thuật của ngôn từ.

Thật vậy, mối quan hệ giữa hình tượng và chất liệu không phải là sự kết hợp bề ngoài, mà là sự thâm nhập xuyên thấm vào nhau, là phương thức tồn tại của hình tượng. Nhà nghệ sĩ, ngay khi xây dựng ý đồ và tư duy hình tượng đã dựa hẳn trên các khả năng của chất liệu. Nhà điêu khắc tư duy bằng khối, mảng, đường nét ; nhạc sĩ tư duy bằng giai điệu và âm sắc của các nhạc cụ ; tư duy nhà viết kịch không thể thoát li không gian (giới hạn của sân khấu) và thời gian diễn xuất. Cũng như vậy, nhà văn không thể tư duy nghệ thuật bên ngoài các khả năng nghệ thuật của ngôn từ.

Vậy các khả năng nghệ thuật của ngôn từ như thế nào ?

Trước hết cần làm sáng tỏ khái niệm *ngôn từ*. Khoa học hiện đại phân biệt ngôn ngữ (tiếng) và lời nói (phát ngôn nói hoặc viết). Ngôn từ là lời nói viết mà người ta dùng làm *chất liệu* để sáng tác văn học. Nếu ngôn ngữ là tổng thể tất cả các đơn vị, phương tiện, các kết hợp mà lời nói sử dụng (ngữ âm, ngữ pháp, từ vựng, các phương thức tu từ), lời nói là hình thức tồn tại thực tế của ngôn ngữ vốn phong phú, sinh động, đa dạng, thì ngôn từ là lời nói được sử dụng với tất cả phẩm chất thẩm mĩ và khả năng nghệ thuật của nó.

Do ngôn từ là lời nói vốn lấy câu làm cơ sở nên nó tương ứng với hình thức tạo hình và biểu hiện trong văn học, ứng với sự phản ánh các tương quan, quan hệ của đời sống thực tại. Thông thường, nhiều khi ta nói chất liệu của văn học là ngôn ngữ. Đó là nói theo tập quán

có trước sự phân biệt khoa học, nhưng không phải là sai. Tuy nhiên muốn chính xác thì phải gọi chất liệu đó là lời nói. Bởi vì không phải từ vựng trong ý nghĩa từ điển hay các quy tắc về ngữ âm, ngữ pháp, tu từ tạo thành chất liệu của hình tượng văn học. Ngôn từ đa dạng hơn, sinh động hơn. Đôi khi người ta nói chất liệu của văn học là từ ngữ hay từ. Như vậy cũng chưa thật đầy đủ. Bởi vì từ ngữ tuy là đơn vị nền tảng của lời, có âm thanh và ý nghĩa, nhưng mới là những hình thức ngôn ngữ phản ánh các yếu tố của thế giới (con người, phẩm chất, quan hệ, tình huống) trong dạng tách rời. Phải là câu, sự kết hợp của từ ngữ tạo thành đơn vị của lời nói, và văn bản, một cấu trúc trên câu mới có khả năng phản ánh các yếu tố của hiện thực trong các mối liên hệ, tương quan lẫn nhau. Và chỉ trong các quan hệ đó các tiềm năng thẩm mĩ của từ mới phát huy đầy đủ. Tuy nhiên, nói "khéo", nói "hay" chưa phải là văn học. Nói văn học là nghệ thuật ngôn từ, thực chất là nói văn học là nghệ thuật sử dụng câu văn, lời văn, bài văn (nói, viết) vào mục đích nghệ thuật.

Khả năng nghệ thuật của ngôn từ thể hiện ở tính hình tượng của nó. Trước hết, phải nói ngôn từ mang tính hình tượng từ trong bản chất. Bởi vì từ gắn liền với khái niệm, vốn là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan. Khi Mác nói ngôn ngữ là hiện thực "trực tiếp của tư duy" thì cái hiện thực trực tiếp ấy chẳng gì khác hơn là một hình tượng của hiện thực.

Khái niệm tính hình tượng mà chúng ta nói đây là cái khả năng gợi lên những hình tượng nghệ thuật, đưa ta thâm nhập vào thế giới của những cảm xúc, ấn tượng, suy tưởng mà ngôn ngữ thông thường ít khi truyền đạt được.

Tính hình tượng của ngôn từ được thể hiện rất nhiều mặt. Thông thường nó được nhận ra trước hết ở các loại từ "hình tượng" như các từ tượng thanh, tượng hình, từ mô tả cảm giác, trạng thái như *vi vu, xào xạc, chênh vênh, lởm chởm*... Tiếp theo, tính hình tượng của ngôn từ thể hiện ở các phương thức chuyển nghĩa của từ như ví von, ẩn dụ theo kiểu "Thuyền về có nhớ bến chăng. Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền" hay "Rạng liễu đìu hiu đứng chịu tang. Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng"...

Các trường hợp này cho thấy khả năng của ngôn từ trong việc soi sáng một vật này qua một vật khác. Nhưng thông thường hơn, ta bắt gặp những câu không có từ "hình tượng" hay từ "chuyển nghĩa", mà chỉ giản đơn là những từ gợi ra sự vật hay đặc điểm sự vật trong những tương quan, quan hệ nhất định, và nhờ thế mà tạo nên tính hình tượng. Chẳng hạn : "Sen tàn cúc lại nở hoa. Sầu dài ngày ngắn đông đà sang

xuân". Loại này thường gặp ở văn trần thuật, văn tả tình, tả cảnh, tả chân dung, hành động.

Một bình diện khác trong khả năng nghệ thuật của ngôn từ thể hiện ở chỗ bất cứ lời nói, lời viết nào cũng có thể xem như một chi tiết của đời sống, bộc lộ những bản chất sâu kín khác với nội dung trực tiếp của lời nói. Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Đôi mắt* của Nam Cao, nhân vật Hoàng đọc *Tam quốc chí diễn nghĩa,* đến chỗ khoái chí liền vỗ đùi kêu lên : "Tài thật ! Tài thật ! Tài đến thế là cùng ! Tiên sư anh Tào Tháo !". Lời nói đó đâu chỉ là lời cảm thán khen một nhân vật tiểu thuyết mà còn là một bộ phận của ý thức của Hoàng, của quan niệm sùng bái anh hùng cá nhân trong lịch sử. Ở đây, tính hình tượng ở trong tính điển hình của lời nói. Điều này cho thấy chất liệu ngôn từ không phải là những yếu tố hình thức thuần túy, mà là những phương tiện có nội dung.

Trong đời sống, ngôn từ nào cũng là phát ngôn của một chủ thể nhất định. Không có một ngôn từ "vô chủ", không là của ai cả. Ở đây ngôn từ có khả năng thể hiện nhiều mặt của một hình tượng chủ thể lời nói : giọng điệu, tư tưởng, tình cảm, văn hóa, địa vị xã hội... Từ ngôn từ ta có thể nhận ra hình tượng nhân vật hay hình tượng người kể chuyện. Đó là các khả năng nghệ thuật của ngôn từ xét như một phương tiện biểu đạt và như một đối tượng miêu tả.

Tuy nhiên các khả năng nghệ thuật của ngôn từ và ngôn từ nghệ thuật không phải là một. Các khả năng nói trên có thể bắt gặp trong các hiện tượng của ngôn ngữ giao tiếp tự nhiên của con người trong dạng ngẫu nhiên rời rạc, phục tùng những mục đích khác nhau trong đời sống. Ngôn từ nghệ thuật là văn, văn chương. Đó là ngôn từ của tác phẩm văn học, của thế giới nghệ thuật, kết quả sáng tạo của nhà văn. Đó là ngôn từ giàu tính hình tượng nhất và giàu sức biểu hiện nhất, được tổ chức một cách đặc biệt để phản ánh đời sống, thể hiện tư tưởng, tình cảm và tác động thẩm mĩ tới người đọc.

Ở đây cần phân biệt các ý nghĩa như sau. Khi nói tới *nghệ thuật ngôn từ* là nhấn mạnh toàn bộ khả năng, đặc điểm của một "kênh" liên hệ mà văn học sử dụng, phân biệt với "kênh" điện ảnh, âm nhạc... Khi nói tới *ngôn từ nghệ thuật* là muốn nói toàn bộ các đặc điểm của văn bản nghệ thuật của tác phẩm văn học như là một chỉnh thể toàn vẹn, sinh động. Sự phân biệt "ngôn ngữ" và "lời nói" cũng được áp dụng vào lĩnh vực nghệ thuật. Khi nói *ngôn ngữ nghệ thuật* là nói "mã", nói tới một hệ thống các phương thức, phương tiện tạo hình, biểu hiện, hệ thống các quy tắc thông báo bằng tín hiệu thẩm mĩ của một ngành, một sáng tác nghệ thuật. Người ta có thể nói "ngôn ngữ ba lê", "ngôn ngữ

chèo", "ngôn ngữ điện ảnh". Cũng có thể nói đến ngôn ngữ nghệ thuật của sáng tác văn học trên cấp độ đó. Và như vậy sự phân biệt "ngôn từ", "ngôn ngữ" là cần thiết.

Trong chương này, chúng ta chú ý trước hết tới ngôn từ như một kênh tiếp xúc đặc biệt của văn học, và từ đó hình thành các đặc trưng độc đáo của văn học như một ngành nghệ thuật.

II - ĐẶC TRƯNG CỦA NGHỆ THUẬT NGÔN TỪ

Nhận thức đặc trưng của văn học có một ý nghĩa quan trọng đối với việc phát huy thế mạnh của ngành nghệ thuật này trong việc phản ánh hiện thực và tác động tới độc giả. Văn học sở dĩ tách khỏi hình thái nghệ thuật nguyên hợp ban đầu, phát triển độc lập bên cạnh các nghệ thuật khác như âm nhạc, hội họa, điêu khắc, điện ảnh là do nó có bản sắc riêng, thế mạnh riêng so với các nghệ thuật đó. Létxing, một trong những nhà nghiên cứu sớm ý thức điều này đã khẳng định rằng nếu bỏ qua những khác biệt đó, người ta dễ dàng "nhét thơ ca vào các giới hạn chật hẹp của hội họa, hoặc đem hội họa lấp đầy cả lĩnh vực thơ ca"(1). Trong điều kiện ngày nay, việc phân biệt này càng có ý nghĩa hơn, bởi nó sẽ cho thấy dẫu kĩ thuật ti vi, điện ảnh có rất nhiều ưu thế vẫn không thay thế được sức mạnh và tính độc đáo của nghệ thuật ngôn từ.

1. Tính chất "phi vật thể" của hình tượng văn học

Hình tượng văn học tuy có chỗ giống với các nghệ thuật tạo hình nhưng có những đặc trưng và khả năng khác hẳn. Các nghệ thuật như hội họa, điêu khắc, sân khấu, điện ảnh sử dụng các chất liệu như màu sắc, khối mảng, diễn viên, đạo cụ, hình ảnh chụp... nên có thể tạo ra các hình tượng hữu hình vật thể có khả năng tác động trực tiếp vào thị giác con người, gây những ấn tượng cảm tính xác thực mạnh mẽ.

Xây dựng bằng chất liệu ngôn từ, hình tượng văn học tác động vào trí tuệ, tưởng tượng và liên tưởng của người đọc. Không ai nhìn thấy hình tượng văn học bằng mắt thường. Nó chỉ bộc lộ với họ qua cái "nhìn" bên trong thầm kín. Đó là tính chất tinh thần hay là tính "phi vật thể" của hình tượng văn học.

Tuy nhiên không nên nghĩ rằng hình tượng văn học thiếu khả năng gây ấn tượng mạnh mẽ. Chúng ta biết rằng con người vừa sống trong thế giới vật chất, vừa sống trong thế giới tinh thần (sự phản ánh của

---

(1) Létxing. *Laokoon hay là các giới hạn của hội họa và thơ ca.* Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1957, tr.63.

thế giới vật chất), do đó hình tượng văn học có khả năng tác động trực tiếp vào thế giới tinh thần của con người. Mặt khác, do chất liệu ngôn từ, văn học là phương tiện vạn năng để chiếm lĩnh thế giới.

Quả vậy, hình tượng văn học chẳng những có thể tái hiện những điều mắt thấy và nhận biết bằng cái nhìn thị giác như hội họa, điêu khắc, điện ảnh... mà còn tái hiện cả những điều cảm thấy bằng khứu giác, thính giác, xúc giác. Các nghệ thuật tạo hình khác chỉ biểu hiện những hiện tượng đó một cách gián tiếp, còn văn học có thể gọi "đích danh" chúng ra :

Nắng chói sông Lô
Hò ô tiếng hát
Chuyến phà rào rạt
Bến nước Bình Ca...

Văn học có thể nắm bắt tất cả những cái mơ hồ, vô hình nhưng có thật trong cảm xúc về thế giới. Chẳng hạn như những câu thơ Xuân Diệu nói về tình yêu : "Không gian như có dây tơ. Bước đi sẽ đứt, động hờ sẽ tiêu", hoặc "Sương nương theo trăng ngừng lưng trời. Tương tư nâng lòng lên chơi vơi...". Ngôn từ có thể đưa con người thâm nhập vào bề sâu của thế giới bằng cách sử dụng những màu sắc hư ảo mà không họa sĩ nào thực hiện được. Tô Đông Pha vịnh mẫu đơn có câu : "Nhất đóa yêu hồng thúy dục lưu" (một đóa hồng non toát vẻ xanh). Đã hồng sao lại xanh ? Thì ra "hồng" là màu thực. Còn "thúy" là hư, chỉ cái vẻ tươi mơn mởn. Hồ Chủ tịch viếng mộ liệt sĩ cách mạng Trung Quốc ở Vũ Hoa Đài (Nam Kinh) có đề bốn chữ "Bích huyết thiên thu", thì "bích" đây không phải là màu xanh, mà là vẻ tươi thắm : Máu (liệt sĩ) nghìn năm tươi thắm ! Cũng vậy, trong câu thơ nổi tiếng của Gớt "Lí luận thì màu xám, còn cây vàng của đời lại màu xanh", màu xám, màu vàng, màu xanh đều là hư cả. Lạ nhất là hình ảnh "mặt trời đen" trong thơ văn thế giới. Nhà thơ Lí Hạ đời Đường có câu : "Hai mặt trời cùng mọc, ánh đen chiếu đầy trời" (Lưỡng nhật tịnh xuất, hắc quang biến thiên). Huygô trong tập *Tĩnh quan* (Les Contemplations) có câu : một mặt trời đen khủng khiếp chiếu tỏa ra một đêm âm u (Un affreux soleil noir d'on rayonne la nuit). Sôlôkhốp cuối tập *Sông Đông êm đềm* cũng để xuất hiện một vầng mặt trời đen chói chang. Và màu đen ở đây không phải là màu thực của mặt trời mà chỉ là màu hư, nói lên ý nghĩa nào đó với người cảm thụ.

Hình tượng văn học thường cấu tạo bằng liên tưởng, ví von, ẩn dụ có thể làm cho các sự vật vật chất vốn không có liên quan, hoặc không hòa nhập vào nhau được bỗng có thể lồng vào nhau và soi sáng trong nhau. Lắm khi chỉ một ẩn dụ đơn giản nhất cũng tạo ra được một hình

ảnh làm cho ngòi bút họa sĩ bất lực, chẳng hạn cảnh "Nhớ chân Người bước lên đèo. Người đi, rừng núi trông theo bóng Người" (Tố Hữu).

Văn học có thể không cần tái hiện cụ thể bề ngoài của sự vật, chỉ tái hiện tác động của sự vật vào con người hoặc phản ứng cảm xúc của con người đối với chúng, cũng có thể tạo nên những bức tranh cụ thể sinh động về hiện thực. Phần nhiều các đoạn tả phong cảnh, chân dung, tả sắc đẹp, tiếng hát, tiếng đàn trong văn học đều thực hiện theo cách đó.

Tính chất "phi vật thể" còn cho phép văn học thực hiện nguyên tắc tái hiện chỉnh thể qua bộ phận của các nghệ thuật theo cách riêng. Giữa các chi tiết với chỉnh thể hình tượng thường dành một khoảng không cho trí tưởng tượng hoạt động. Đồng thời sức biểu hiện chỉnh thể của chi tiết cũng thật phi thường. Có thể nói trí lực con người có thể chiếm lĩnh thế giới tới mức nào thì hình tượng văn học có thể đạt tới tầm vóc ấy.

2. Không gian và thời gian trong văn học

Văn học thuộc loại nghệ thuật thời gian, nghĩa là hình tượng của nó mở dần ra trong thời gian, khác hẳn các loại nghệ thuật tạo hình khác. Létxing có thể coi là người đầu tiên luận chứng về sự khác biệt này. Ông nói hội họa sử dụng "các vật thể và màu sắc tồn tại trong không gian làm phương tiện và kí hiệu, còn thơ ca thì sử dụng các âm thanh phát ra từng tiếng lần lượt trong thời gian". Và nếu "phương tiện biểu hiện tương quan mật thiết với cái được biểu hiện" thì dễ hiểu là phương tiện văn học có thể biểu hiện những đối tượng mà các bộ phận của nó xuất hiện lần lượt trong thời gian, "còn hội họa thì biểu hiện đối tượng mà các phần của nó được sắp xếp cái này bên cạnh cái kia". Nói gọn lại, hội họa miêu tả các vật thể và thuộc tính của chúng, thơ ca miêu tả các hành động. Hội họa cũng thể hiện hành động, nhưng gián tiếp, cũng như văn học chỉ có thể miêu tả vật thể trong không gian một cách gián tiếp bằng cách lần lượt kể ra các thuộc tính của nó[1]. Létxing đã cho thấy sự tương đồng giữa chất liệu ngôn từ và đối tượng miêu tả của nó, phát hiện những khác biệt quan trọng giữa văn học và hội họa. Chẳng hạn như Hôme "chẳng miêu tả gì khác ngoài các hành động liên tục của nhân vật", và khi nào ông dừng lại miêu tả một sự vật, chẳng hạn như cái bánh xe của Giunong, cái khiên của Asin hay cái cung của Pandar thì ông lần lượt chỉ ra các bộ phận của chúng đã được làm ra và sử dụng như thế nào, và như vậy hóa ra ông vẽ chiều sâu lịch sử của sự vật, một việc mà hội họa không làm được[2]. Mặt khác, nếu chỗ

(1) Létxing. *Laokoon hay là giới hạn của hội họa và thơ ca.* Sđd, tr.187, 183 (tiếng Nga).

(2) Létxing. Sđd, tr. 194, 199.

nào nhà văn sa vào kể lể sự việc tỉnh tại thì đoạn văn sẽ trở nên nặng nề.

Nếu khi Létxing phát hiện ra khả năng phản ánh thời gian của văn học thì khoa học ngày nay đã nhận thấy văn học có thể tạo ra được những dòng thời gian có nhịp độ, độ dài riêng để phản ánh hiện thực. Văn học có thể "kéo căng" thời gian bằng cách miêu tả rất chi tiết những giây phút hệ trọng của con người, như giây phút Nicôlenca cảm thấy nỗi khủng khiếp trước cái chết của mẹ trong tác phẩm *Thời thơ ấu* của L.Tônxtôi, hoặc giây phút Kiều thắp hương trước mộ Đạm Tiên trong *Truyện Kiều*. Văn học lại có thể "dồn nén" thời gian bằng cách tái hiện một khoảng thời gian dài trong một dòng trần thuật ngắn, chẳng hạn đoạn tả những ngày ê chề triền miên của Kiều ở lầu xanh trong *Truyện Kiều*. Nhà văn có thể làm cho thời gian trôi nhanh hay chậm, đều đặn, êm đềm hay biến động căng thẳng. Nhà văn lại có thể tạo ra những liên hệ thời gian, có khi rất xa nhau giữa quá khứ, hiện tại, tương lai. Nhà văn lại có thể dẫn dắt người đọc đi cùng chiều với thời gian tự nhiên, nhưng cũng có thể dắt họ đi ngược lại thời gian, từ hiện tại trở về quá khứ, chẳng hạn như những đoạn hồi tưởng. Vấn đề không chỉ là sự tương đồng giữa dòng ngôn từ trần thuật với dòng thời gian khách quan, mà còn là sự tương quan với dòng thời gian cảm thụ, tương quan giữa các lớp, các đoạn thời gian khác nhau của hiện thực. Chính điều đó làm cho văn học có thể chiếm lĩnh đời sống trên một tầm sâu rộng mà điêu khắc, hội họa khó bề đạt tới.

Không gian trong văn học cũng có đặc sắc riêng. Không thể tái hiện đời sống mà không dựng lại địa điểm, nơi nhân vật sống, hành động, hoặc những chân trời mà nhân vật mơ ước. Văn học không thể cho người ta thấy được tương quan các vật thể trong không gian như hội họa, điêu khắc ; nhưng nó tạo ra những giới hạn khác của không gian như không gian tâm tưởng (thế giới của suy tư và mơ ước của con người), không gian lịch sử, chẳng hạn như đoạn thơ nổi tiếng của Tố Hữu :

Chào 61 ! đỉnh cao muôn trượng !
Ta đứng đây, mắt nhìn bốn hướng
Trông lại nghìn xưa, trông tới mai sau
Trông Bắc trông Nam, trông cả địa cầu !

Không gian trong tác phẩm có thể nói là không bị một hạn chế nào, như trong các tiểu thuyết *Tây du kí, Tam quốc chí diễn nghĩa, Chiến tranh và hòa bình*. Trong thơ văn, con mắt tác giả dễ dàng di chuyển từ không gian này sang không gian khác, từ đỉnh núi sang cánh đồng,

từ thiên đường xuống trần gian, vào địa ngục. Đặc điểm này làm cho văn học có thể phản ánh đời sống trong sự toàn vẹn, đầy đặn của nó.

Đặc trưng nổi bật của không gian và thời gian trong văn học là tính quan niệm của chúng. Nhà văn không chỉ giản đơn tái hiện lại chuỗi sự kiện hay các hiện tượng của thế giới, mà còn đề xuất một quan niệm khái quát tư tưởng rõ rệt về chúng. Chẳng hạn như trong Thơ mới lãng mạn trước 1945, chúng ta thường bắt gặp những "chiều mồ côi", "chiều tận thế" ; còn trong thơ Tố Hữu lại xuất hiện những "ngày mai", "tương lai" tượng trưng cho thời đại mới. Không gian cũng vậy. Trong tiểu thuyết *Sống mòn* của Nam Cao, không gian là một hình ảnh của sự sống mòn. Thứ từng ước mơ vào Sài Gòn rồi đi Pari, nhưng rút cuộc lại về Hà Nội, chuyển từ nhà trọ sang phòng nội trú, từ đó sang buồng ông Học, rồi lại trở về quê, nơi xuất phát, mà Thứ cầm chắc cuộc sống sẽ mòn đi, mốc lên, rỉ ra.

Tóm lại, không gian và thời gian trong văn học rất tiêu biểu cho khả năng chiếm lĩnh đời sống rộng, sâu và nhiều mặt của nghệ thuật ngôn từ.

3. Khả năng phản ánh ngôn ngữ, tư tưởng của hình tượng văn học

Điểm độc đáo nhất của văn học, khác hẳn các ngành nghệ thuật khác, là ở chỗ nó phản ánh mọi hoạt động ngôn từ của con người. Con người trong văn học là người biết nói năng, suy nghĩ bằng ngôn từ. Văn bản tác phẩm văn học bao giờ cũng là một hệ thống gồm nhiều lời phát ngôn của người trần thuật, nhân vật, người kể chuyện, nhân vật trữ tình. Đúng như nhà nghiên cứu Xô viết khẳng định, ngôn từ chẳng những là phương tiện miêu tả, mà còn là đối tượng miêu tả của văn học[1].

Hoạt động lời nói, suy nghĩ là một mặt cơ bản của đời sống xã hội của con người. Không thể nào hình dung được một xã hội người mà không có tiếng nói và suy nghĩ. Hội họa và điêu khắc miêu tả thế giới hữu hình và cái nhìn của con người. Dĩ nhiên cái nhìn của hội họa, điêu khắc rất mãnh liệt. Nó nhìn thấy vẻ đẹp, tình yêu, nhìn thấy sự khổ đau, lòng căm giận, nhìn thấu bản chất sự vật. Nhưng đó là một thế giới im lặng, nó "nói" bằng sự im lặng. Âm nhạc đưa ta thâm nhập vào những tình cảm và rung động thầm kín, có khi mang tính thể chất nữa, nhưng vẫn là phần "không lời" của hiện thực. Phạm vi miêu tả của văn học không giới hạn ở phần "có lời", nhưng chỉ riêng phần có lời đã là một đặc điểm vô song. Qua văn học ta có thể nghe thấy tiếng nói của

(1) Bakhtin. *Mấy vấn đề thi pháp của Đôxtôiépxki*. Mátxcơva, 1979.

mọi tầng lớp người ở các thời đại khác nhau, các giọng điệu khác nhau. Văn học còn giữ lại những lời nói, từ vựng, ngữ điệu, cách nói gắn liền với văn hóa, phong tục, đời sống tình cảm, tư tưởng của một thời. Tuy nhiên văn học không được lạm dụng ngôn từ. Nó kị sự lắm lời, và không dừng lại ở tái hiện bề ngoài của ngôn từ. Văn chương nghệ thuật cũng biết nói bằng sự im lặng giữa các câu, chữ.

Gắn liền với hoạt động lời nói là hoạt động tư duy. Tư duy là một gương mặt đích thực của con người, nhưng không dễ gì nhìn thấy. Các nghệ thuật không sử dụng ngôn từ, có thể tư duy về con người, nhưng không thể dựng lại con người đang tư duy. Ngay một số trường hợp nghệ sĩ có ý định tái hiện con người đang tư duy, như tượng *Người suy nghĩ* của Rôđin, nhà điêu khắc cũng không cho thấy được rõ rệt những gì đang diễn ra trong tâm trí nhân vật ; trái lại, từ các sử thi thời cổ đại của Ấn Độ, Hi Lạp, hay các áng thơ văn cổ xưa của Trung Hoa cho đến toàn bộ di sản văn học cận đại và hiện đại, ta đều có thể bắt gặp những con người đang tư duy trước đời sống : những quyết định lớn lao, những tính toán lầm lỡ, những do dự ngập ngừng, những quyết tâm sắt đá, những suy tư tỉnh táo... Dĩ nhiên văn học xưa nay không phải chỉ tập trung miêu tả tư duy, nhưng phương diện này lại là một thế mạnh hiển nhiên của văn học. Chỉ một bài *Tùng* cũng cho ta biết bao điều thầm kín mà bức chân dung Nguyễn Trãi còn lại không cho biết được.

Từ khả năng tái hiện ngôn từ và hoạt động tư duy, văn học có thể khắc họa chân dung tư tưởng của con người. Chúng ta đều biết văn học cũng như các ngành nghệ thuật khác đều là hình thái ý thức xã hội, là sự thể hiện của tư tưởng xã hội. Nhưng văn học không chỉ bộc lộ tư tưởng, mà còn miêu tả tư tưởng nữa. Mượn thuật ngữ của nhà bác học Xô viết Bakhtin, có thể nói rằng các nhân vật chính của Nguyễn Du, của Bandắc, của L.Tônxtôi, của Đôxtôiépxki, của Gớt và của Lỗ Tấn... đều là những "nhà tư tưởng". Nhà văn đã khắc họa tư tưởng của nhân vật như là sự ý thức về địa vị, hoàn cảnh và số phận của họ trong xã hội. Mỗi lời nói, ý nghĩ của nhân vật đều là những ý kiến đồng tình hay phản đối trước hiện trạng của cuộc đời và con người. Con người trong văn học không giản đơn là người biết suy nghĩ, cảm xúc, mà là người có ý kiến trước vận mệnh và thời cuộc. Hãy nhớ lại ý kiến của Từ Hải, của Kiều trong *Truyện Kiều*, ý kiến ông Quán trong *Truyện Lục Vân Tiên*, ý kiến của Phaoxt trong tác phẩm cùng tên của Gớt, của Vôtơranh hay của Raxtinhắc trong tiểu thuyết *Lão Gôriô* của Bandắc, các ý kiến về cuộc sống và thời đại trong tiểu thuyết của Nam Cao và của Nguyễn Khải, hoặc các suy nghĩ của Hămlét, các lời dạy của Pôlôniút trong kịch *Hămlét* của Sếcxpia. Mỗi nhân vật đều có một lập trường,

một quan điểm đánh giá, một khẩu hiệu sống. Văn học đã cung cấp biết bao chân dung chân thực của những con người mang tư tưởng của thời đại họ. Những tư tưởng được miêu tả đó có thể nghiêng về nội dung triết học hay chính trị, tâm lí hay đạo đức, học thuật hay kinh tế tạo thành những sắc thái riêng, nhưng bao giờ cũng là những thái độ xác định trước cuộc sống.

Chính là vì văn học có khả năng miêu tả tư tưởng và các xung đột tư tưởng, nên tính tư tưởng của tác phẩm văn học sắc bén hơn, nổi bật hơn. Về bản chất, văn học là một cuộc trao đổi tranh luận đối thoại ngấm ngầm hay công khai về tư tưởng trong ý nghĩa đích thực của từ đó. Tuy nhiên việc hiểu tính tư tưởng của tác phẩm văn học qua các tư tưởng được phát biểu trực tiếp trong tác phẩm thường là không đủ. Tư tưởng của văn học thường nằm sâu hơn trong mối liên hệ giữa các tư tưởng, giữa tư tưởng và đời sống.

4. Tính vạn năng và tính phổ thông của văn học

Lấy ngôn từ làm chất liệu, văn học đạt được tính vạn năng trong phản ánh đời sống. Văn học có thể phản ánh bất cứ phương diện nào của đời sống hiện thực. Còn có phương diện nào mà ngôn từ con người không nói đến được. Dĩ nhiên là muốn nói được những điều sâu sắc, nhà văn không thể sử dụng những lời cũ kĩ sáo mòn, mà phải không ngừng tìm tòi, đổi mới. Nhưng về nguyên tắc, văn học có khả năng vô hạn trong tái hiện đời sống, và có khả năng thực hiện chức năng nhận thức, biểu hiện tư tưởng của văn nghệ một cách trọn vẹn nhất. Hêghen đã nói văn học là "nghệ thuật phổ quát, có khả năng diễn đạt và phát biểu bất cứ nội dung nào dưới bất cứ hình thức nào"(1). Tất nhiên là cái mà các nghệ thuật khác do ưu thế của chất liệu có thể biểu hiện trực tiếp, thì văn học chỉ có thể biểu hiện gián tiếp. Nhiều lĩnh vực đời sống mà các nghệ thuật hiện có đều không biểu hiện được, nhưng văn học lại có thể khắc họa tài tình, chẳng hạn lĩnh vực các mùi hương, vị. Nhưng chỉ với khả năng thâm nhập vào mọi lĩnh vực của đời sống xã hội và thiên nhiên cũng đủ làm cho văn học trở thành bộ "bách khoa toàn thư" về cuộc sống.

Việc lấy ngôn từ - phương tiện giao tế phổ thông của mọi người làm chất liệu cũng mang lại cho văn học một tính chất phổ thông trên các mặt sáng tác, truyền bá và tiếp nhận. Mới lọt lòng, con người có thể tiếp xúc với câu ca qua điệu hát ru, bắt đầu đi học là đến với tác phẩm văn học. Văn học có thể xuất bản với số lượng lớn mà vẫn truyền được bản chính tới người đọc, một việc mà hội họa, điêu khắc rất khó làm.

---

(1) Hêghen. *Mĩ học* (4 tập), T. 3. Mátxcơva, 1971, tr. 350 (tiếng Nga).

Việc tàng trữ, tiếp nhận văn học cũng không đòi hỏi nhiều phương tiện vật chất như âm nhạc, hội họa, điêu khắc, điện ảnh, sân khấu... Có thể nghĩ rằng việc truyền bá một bài thơ ít khó khăn hơn nhiều so với truyền bá một điệu múa. Người thưởng thức văn học có thể tùy ý chọn lấy nhịp độ đọc nhanh hay chậm, có thể trở đi trở lại nghiền ngẫm những trang hay đoạn hay, một việc khó lòng đạt đến khi xem phim hay xem kịch, múa. Thậm chí người đọc có thể học thuộc lòng những đoạn văn thơ hay để thưởng thức và vận dụng trong cuộc sống tâm hồn. Không phải ngẫu nhiên mà trong các thời kì đấu tranh xã hội khó khăn thì văn học là phương tiện được ưa chuộng nhất và hữu hiệu nhất, dễ phổ biến nhất.

Nếu nói mỗi người đều có thể mang trong mình một mầm mống nghệ sĩ, thì cái mầm nghệ sĩ ngôn từ có nhiều thuận lợi để gieo hơn cái mầm âm nhạc hay hội họa. Phải chăng vì vậy mà văn học có nhiều thuận lợi trong truyền bá, sáng tác tức hứng, truyền miệng ? Tất nhiên như thế không có nghĩa là văn học được yêu chuộng thứ nhất trong các ngành nghệ thuật. Con số thống kê xã hội học có thể cho biết tỉ lệ người đọc không phù hợp với điều đó. Nhưng những điều trên cho thấy tiềm năng văn học rất lớn trong cuộc sống và trong cách mạng.

III - VĂN HỌC VỚI CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT KHÁC

1. Những vấn đề chung

Trên kia, chủ yếu là nói chỗ khác, dưới đây sẽ nói chỗ giống, chỗ liên quan giữa văn học với các loại hình nghệ thuật khác. Cũng như văn học, các loại hình nghệ thuật khác ra đời từ lao động và hoạt động thực tiễn của con người : kiến trúc bắt nguồn từ ý muốn xây dựng những ngôi nhà tốt đẹp hơn ; âm nhạc hình thành từ những tiếng reo hò, những âm thanh hiệu lệnh, tiếng trống gõ nhịp khi làm ăn và đánh trận, v.v... Hoạt động và nhu cầu thực tiễn của con người là đa dạng, cho nên các loại hình nghệ thuật cũng phong phú và phức tạp. Chính vì thế mà hiện có rất nhiều cách phân loại nghệ thuật : tĩnh - động (như kiến trúc với điện ảnh) ; không gian - thời gian (như điêu khắc với sân khấu) ; thính giác - thị giác (như âm nhạc với hội họa) ; vật phẩm - hoạt cảnh (như điêu khắc với điện ảnh) ; rồi nghệ thuật biểu diễn với không biểu diễn ; nghệ thuật bắt chước với độc đáo ; nghệ thuật đơn nhất với tổng hợp ; nghệ thuật thực dụng với không thực dụng, v.v... Các cách phân loại nói trên, mặc dù cũng có chỗ dẫm chân nhau, nhưng đều có căn cứ nhất định, tuy chưa có cách phân loại nào thực sự khái quát. Âu cũng là chuyện bình thường, vì hầu như bất cứ sự phân loại ở bất kì lĩnh vực nào cũng có loại trung gian, quá độ.

Đặc biệt trong nghệ thuật, thì bất cứ sự phân chia nào cũng khó khái quát văn học vào loại nào, xem nó như một loại hình nghệ thuật đặc biệt. Tính hình tượng gián tiếp, tính tư duy trực tiếp, hai chỗ "mạnh" và chỗ "yếu" gắn bó hữu cơ này là đặc trưng cơ bản làm cho nó khác biệt với bất cứ loại hình nghệ thuật nào khác. Không phải ngẫu nhiên mà trong hầu hết các thứ tiếng, người ta đều nói "văn học và nghệ thuật", trên một ý nghĩa nào đó, đã nhằm nêu rõ tính chất và vai trò của nó là sánh ngang với tất cả các bộ môn nghệ thuật còn lại.

Nói như thế không có nghĩa là từ xưa đến nay người ta đều nêu cao đúng đắn vai trò của văn học trong gia đình nghệ thuật. Platông xưa kia quan niệm nghệ thuật nhằm biểu hiện những điều huyền bí siêu nhiên, rất xem nhẹ thơ văn và các loại hình nghệ thuật mà có thể phản ánh cuộc sống trong dạng thái của bản thân cuộc sống, chỉ đề cao những loại hình nghệ thuật có phần "gián cách" hiện thực như âm nhạc và vũ đạo. Ngược lại nhà mĩ học dân chủ cách mạng Nga, Bêlinxki, thì khẳng định rằng : "Thơ văn là loại hình nghệ thuật cao cấp nhất... Thơ văn thể hiện trong lời nói tự do của con người, mà lời nói vừa là âm thanh, vừa là bức tranh, vừa là khái niệm. Do vậy, thơ ca mang trong mình tất cả các yếu tố của các nghệ thuật khác, nó như đồng thời sử dụng không tách rời phương thức của tất cả loại hình nghệ thuật riêng biệt. Thơ văn chính là toàn bộ nghệ thuật[1]. Ông nói rất đúng chỗ "mạnh", nhưng đã quên nói thêm chỗ "yếu" của văn học. Bất kì loại hình nghệ thuật nào, trong đặc trưng của nó, chỗ "mạnh" thường đi liền với chỗ "yếu". Chính vì thế mà tùy theo nhu cầu thẩm mĩ kết tinh những phẩm chất của xã hội và ý thức hệ trong từng thời kì lịch sử sẽ phù hợp nhất với chỗ "mạnh" của một loại hình nghệ thuật cụ thể nào đó, thì loại hình nghệ thuật đó sẽ vươn lên giữ vai trò tiên phong.

Quả vậy, nhìn lại lịch sử văn học nghệ thuật của nhân loại, vai trò tiên phong trong gia đình nghệ thuật được chuyển giao từ loại hình này sang loại hình khác. Nói khác đi là có sự phát triển không đều giữa các bộ môn nghệ thuật trong tiến trình lịch sử. Chính Mác không những nhận xét có sự phát triển không đều giữa nghệ thuật với cơ sở kinh tế xã hội, mà giữa các bộ môn nghệ thuật với nhau cũng như vậy. Trong thời cổ Hi Lạp, kiến trúc và điêu khắc giữ vai trò hàng đầu, đến thời Phục hưng thì vai trò đó chuyển sang hội họa. Và đến thế kỉ XIX thì là văn học. Tất nhiên đây chủ yếu là nói ở phương Tây. Đến thế kỉ chúng ta, do nhu cầu nhận thức thế giới và đấu tranh tư tưởng ngày càng nâng cao và mở rộng, văn học vẫn tiếp tục giữ vị trí quan trọng của nó. Tuy vậy, vẫn phải thừa nhận rằng những loại văn nghệ giàu

(1) Bêlinxki . *Toàn tập*, T. 5. Mátxcơva, 1954, tr. 7.

tính đại chúng như điện ảnh, truyền thanh, truyền hình ngày càng chiếm vị trí, cao nhanh chóng Nhưng có phải văn học sẽ bị thay thế như một số nhà lí luận phương Tây đã khẳng định ? Có một điều chắc chắn là văn học vẫn song song phát triển một cách mạnh mẽ. Hơn nữa các loại hình nghệ thuật nói trên phần lớn vẫn phải dựa vào văn học qua các cầu "kịch bản" của nó. Và nếu văn học đang chịu nhiều ảnh hưởng các biện pháp của các ngành nghệ thuật hiện đại, thì sự tác động trở lại cũng không kém phần mạnh mẽ.

Tuy khác biệt nhau, nhưng cùng có chung nguồn gốc, mục đích và đặc trưng so với các loại hình thái ý thức xã hội khác, cho nên các bộ môn nghệ thuật vẫn liên đới, xuyên thấm và thâm nhập lẫn nhau. Không phải ngẫu nhiên mà người ta có thể gọi một loại hình nghệ thuật này bằng tên một loại hình nghệ thuật khác trên một ý nghĩa nào đó. Kiến trúc là âm nhạc "ngưng tụ", âm nhạc "bằng đá" ; hoa văn là âm nhạc "được khắc họa", âm nhạc "thị giác" ; vũ đạo là âm nhạc "cơ thể", âm nhạc "sống" . Ngược lại cũng có thể gọi âm nhạc là kiến trúc "có âm thanh" , là hoa văn "của thính giác", là vũ đạo "không nhìn được bằng mắt", vũ đạo "thính giác". Dĩ nhiên không thể có sự "tương giao cảm giác" giữa bất cứ hai loại hình nghệ thuật nào với nhau. Các loại hình nghệ thuật nói trên đều có cơ sở chung là thuộc loại hình nghệ thuật biểu hiện. Khó có thể chuyển dịch hình tượng một loại hình nghệ thuật biểu hiện sang ngôn ngữ của loại hình nghệ thuật tạo hình. Làm sao có thể chuyển hình tượng điêu khắc sang "ngôn ngữ" hoa văn, hình tượng kiến trúc sang "ngôn ngữ" điêu khắc, hình tượng hội họa sang "ngôn ngữ " âm nhạc, v.v... ?

Văn học thì hoàn toàn ngược lại. Trên một ý nghĩa nhất định, văn học không phải là loại hình nghệ thuật tổng hợp thông thường như điện ảnh và sân khấu, v.v... mà là loại hình nghệ thuật mang tính chất tổng hợp gián tiếp. Mặc dù tuyệt đối khác với bất cứ loại hình nghệ thuật nào khác, nhưng văn học lại vừa liên quan với loại hình nghệ thuật này lại vừa liên quan với loại hình nghệ thuật kia trong bất cứ sự phân loại nào (động – tĩnh ; thính giác – thị giác ; tạo hình – biểu hiện). Nghĩa là văn học liên quan với tất cả các loại hình nghệ thuật khác. Nguyên nhân ở chỗ chất liệu của nó là ngôn từ, là cái kho vô tận những "âm thanh, bức tranh, và khái niệm ", có thể hình dung bất cứ sự vật và hiện tượng nào trong thế giới hữu hình cũng như vô hình. Bất cứ một loại hình nghệ thuật nào cũng có thể tìm thấy những "đại lí gián tiếp" cho chất liệu, cho "ngôn ngữ" của chính mình trong cái kho vô tận đó. Do vậy, bất cứ loại hình nào cũng có khả năng chuyển dịch một phần nào đó thích hợp trong văn học thành hình tượng nghệ thuật của mình. Và ngược lại, văn học thì có khả năng chuyển dịch tác phẩm của bất cứ loại hình nghệ thuật nào thành hình tượng ngôn từ, tất nhiên là *theo một cách riêng* như Sóng Hồng đã nói : "Thơ là thơ, đồng thời

cũng là vẽ, là nhạc, là chạm khắc theo một cách riêng"[1]. Dĩ nhiên, tất cả những điều trên là mới nằm trong *thế khả năng*. Cũng như bất cứ lĩnh vực nào khác, từ khả năng đến hiện thực là một quá trình gian lao. Từ khả năng đến hiện thực hoàn mĩ còn phải qua chủ thể sáng tạo đầy tài năng, cho nên lại càng hiếm. Tuy vậy, có thể kể ra đây không ít ví dụ về sự chuyển dịch của văn học đối với các loại hình nghệ thuật khác. Trong *Nhà thờ Đức bà Pari*, Huygô đã miêu tả một hình tượng sinh động về một công trình kiến trúc. Trong *Anna Carênina*, khi kể chuyện về họa sĩ Mikhailốp, L.Tônxtôi đã đi sâu vào bản chất của hình tượng hội họa. Trong *Chiến tranh và hòa bình* khi miêu tả Natasa đến chơi nhà Bêdukhốp , biểu diễn những điệu múa dân gian, L.Tônxtôi đã dựng lên một hình tượng vũ đạo sinh động, sôi nổi. Trong bút kí nổi tiếng *Vupriamin*, Upenxki đã khá thành công trong việc chuyển dịch ra ngôn ngữ văn học một hình tượng điêu khắc. Và trong *Giăng Crixtôphơ*, Rômanh Rôlăng đã nhiều lần xen kẽ vào những hình tượng âm nhạc. Mấy lần đánh đàn của nàng Kiều cũng minh chứng cho đại thi hào dân tộc chúng ta đã đưa được vào văn học một hình tượng âm nhạc khá hoàn chỉnh.

2. Văn học với hội họa

Nếu sự phân loại biểu hiện – tạo hình là tương đối khái quát nhất, và nếu hội họa và âm nhạc là tiêu biểu cho mỗi loại hình nói trên (thật ra, trong các cách phân loại tĩnh – động ; không gian – thời gian, thính giác – thị giác, v.v... hai bộ môn này vẫn tiêu biểu), thì không phải ngẫu nhiên mà mối quan hệ giữa văn học với hội họa và âm nhạc là cơ bản nhất. Cần thiết dừng lại nói cụ thể thêm về hai mối quan hệ này của văn học, nhưng không phải đi sâu vào tính nhạc, tính họa ở cấp độ ngôn ngữ với tư cách là đối tượng mô tả – chứ không phải chỉ với tư cách là công cụ, chất liệu nói chung – vì đó là vấn đề tu từ học thuộc nội dung chương bài khác.

Mối quan hệ giữa văn học và hội họa, cũng như mối quan hệ giữa hai loại hình nghệ thuật nào khác, hiển nhiên là hai chiều. Tuy nhiên tùy theo điều kiện lịch sử, loại hình nào giữ vai trò tiên phong thì sẽ quyết định chiều hướng tác động mạnh hơn. Ở phương Tây, sau thời Phục hưng, hội họa vẫn chiếm ưu thế, cho nên đã tác động vào văn học, có khi gây ra sự phiến diện do "sai chệch" về đặc trưng loại hình. Ví dụ luật tam duy nhất về thời gian, địa điểm và hành động đối với hội họa là hiển nhiên, nhưng đối với văn học thì gò ép giả tạo. Ngược lại đến thế kỉ XIX, một số họa sĩ quá lệ thuộc vào phương thức của văn học, cho nên đã vẽ ra những bức tranh kì quái. Ví dụ, Mác Sagan vẽ tranh bằng cách sắp xếp các hình ảnh chồng chất lên nhau như trong dòng hồi tưởng của nhà văn, v.v... Ở phương Đông, ví dụ ở Trung Quốc,

(1) *Thơ*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1966, tr. 5.

từ lâu vốn có truyền thống kết hợp giữa văn học và hội họa. Đời Đường có rất nhiều thi sĩ kiêm họa sĩ. Nhiều bài thơ và bức tranh cùng làm về một đề tài. Dưới bức tranh thường có mấy câu thơ, ngược lại trong thơ văn có rất nhiều bức tranh minh họa. Đến đời Tống, thậm chí người ta ra đề khảo thí cho các họa sĩ tương lai bằng các bài thơ. Và chính Tô Đông Pha đã phát hiện trong tác phẩm của thi sĩ kiêm họa sĩ Vương Duy đời Đường là "Thi trung hữu họa... Họa trung hữu thi". Ông còn gọi thơ Đỗ Phủ là "vô hình họa" (tranh không hình), và tranh của họa sĩ nổi tiếng Hoàn Can là "bất ngữ thi" (thơ không lời). Người ta còn tiếp tục định nghĩa thơ là "hữu thanh họa" (tranh có lời), tranh là "hữu hình thi" (thơ có hình) hoặc "vô thanh thi" (tranh không tiếng), v.v...

Nhìn chung việc nhà văn, nhà thơ dùng những biện pháp hội họa vẫn là việc thường thấy ở cổ, kim, đông, tây. Trước hết là việc dùng màu :

Cỏ non xanh tận chân trời

(Nguyễn Du)

Có sự phối hợp màu, hay hòa sắc. Ví dụ về hòa sắc nóng :

Cát vàng còn nọ, bụi hồng dặm kia

(Nguyễn Du)

Và hòa sắc lạnh :

Trăng lồng cổ thụ, bóng lồng hoa

(Hồ Chí Minh)

Cũng có sự đối ứng màu sắc và độ tối sáng :

Mạc mạc thủy diền phi bạch lộ
Âm âm hạ mộc chuyển hoàng li
(Cò trắng bay trên ruộng nước mờ mờ.
Oanh vàng hót trong bóng râm vườn cây mùa hạ)

(Vương Duy)

Và kể cả luật xa gần, tầng lớp trong hội họa :

Bạch thủy minh diền ngoại.
Bích phong xuất sơn hậu

(Nước trắng sáng ngoài đồng.
Non xanh nhô lên sau dãy núi)

(Vương Duy)

Trong văn xuôi lại càng có khả năng dựng lên những bức tranh đầy màu sắc và đường nét xa gần : "Mùa thu giải thoát những khu rừng, đồng ruộng và toàn thể thiên nhiên khỏi những màu đậm đặc, lấy mưa rửa sạch cỏ cây. Những cánh rừng trở nên thoáng đãng. Những màu tối của mùa hè được thay bằng màu vàng rụt rè, màu đỏ thắm và màu bạc. Không những chỉ màu đất, mà cả không khí cũng thay đổi. Nó trong sạch hơn, lạnh hơn, và những chân trời xa nom như sâu hơn hẳn mùa hè" (Pautốpxki).

3. Văn học với âm nhạc

Văn học, nhất là thơ, vốn gắn bó chặt chẽ với âm nhạc. Không phải ngẫu nhiên mà hai tiếng "thơ ca" đi liền với nhau. Trong lời tựa *Kinh thi* có nói : "Thơ là do cái chí mình phát ra... Tình động ở trong lòng mà hiện ra lời nói, nói không đủ phải vịnh hát...". Cụ Lê Đình Diên nước ta cũng nói : "Thơ là sự biểu hiện của nhạc, thanh là sự hỗ trợ của thơ. Tình rung động phát ra thành thanh, người ta có thanh mà sau đó có thơ. Thanh biểu hiện ra lời, nhạc có thơ mà sau đó có thanh"(1). Bêlinxki cũng cho rằng trong văn học dân gian có những tác phẩm "trong đó ranh giới phân chia giữa thơ và nhạc hầu như bị xóa bỏ". Nhiều tác phẩm thơ văn từ các khúc ca anh hùng đến các bài ca dao dân ca đều nhờ âm nhạc mà lưu truyền trước khi có chữ viết ghi chép lại được. Nhưng cùng với sự phát triển tư duy nghệ thuật của loài người, văn thơ và âm nhạc đã thành những bộ môn nghệ thuật độc lập nhau. Nhưng các nhà văn, nhà thơ vẫn yêu thích và rất sành âm nhạc. Nguyễn Du say mê đi hát phường vải. Nguyễn Công Trứ đã từng là kép đàn của một gánh hát cô đầu. Rômanh Rôlăng ngay từ bé đã "tắm trong âm nhạc", v.v... Trong sáng tác họ đã triệt để khai thác những khả năng của âm nhạc để vận dụng vào thơ văn. Cố nhiên, có những nhà văn nhà thơ quá nhấn mạnh vai trò của âm nhạc, nhất là những người thuộc trường phái lãng mạn. Clâyxtơ coi âm nhạc là "cối rễ hay công thức đại số của mọi môn nghệ thuật còn lại". Véclen khẳng định trong thơ, âm nhạc đi trước tất cả mọi thứ. Vakenrôđơ cho ngôn từ là công cụ thô thiển, không có khả năng truyền đạt những mô hình hoặc những bức tranh sống động, chỉ có âm nhạc phát ra từ những cơ quan âm u huyền bí hơn, mới có thể biểu hiện được tâm hồn kì diệu của con người. Lamáctin khẳng định tâm hồn thì vô tận, còn ngôn ngữ chẳng qua là một số ít ỏi các dấu hiệu chỉ thích ứng với nhu cầu hàng ngày, và rất bất lực trong việc truyền đạt "hàng tỉ những nốt nhạc mà say mê, suy tưởng, ước mơ, cầu nguyện, tự nhiên và thượng đế bắt phải vang lên trong lòng người"(2). Một số nhà thơ lãng mạn thời kì 1930 - 1945 ở nước ta cũng quá nhấn mạnh vai trò của âm nhạc : "Rung động có lan trên cánh Nhạc mới thực hiện được Thơ. Và hồn Thơ có lưu thông trên khí Nhạc mới bắt kịp Đạo, cái đệ nhất nguyên lí, cái lẽ phải cuối cùng" (*Xuân thu nhã tập*). Rồi những nhà thơ như Mộng Thu đã dùng vần bằng suốt cả bài thơ *Tì bà* : "Trăng này không nàng như trăng thiu. Đêm này không nàng như đêm hiu" và Thao Thao láy đi láy lại hai vần u, âu trong bài *Tiếu lang* : "Khi còn hồ thu, nàng hát như ru", v.v... Dĩ nhiên đây là những cách nhìn cực đoan, lệch lạc, những khuynh hướng hình thức chủ nghĩa.

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 158.

(2) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 534 (trích lại).

Không nên bị đồng nhất với âm nhạc nhưng văn thơ không tách rời với âm nhạc là điều hiển nhiên. Trong quá trình hình thành ý đồ sáng tác, nhà văn nhà thơ thường mang một tâm trạng có màu sắc nhạc tính. Sinle nói : "Cảm giác ở tôi lúc đầu còn chưa có một đối tượng dứt khoát và rõ ràng, đối tượng này chỉ về sau mới được hình thành. Một sự kích động có tính nhạc nào đó của tinh thần diễn ra trước nó và cũng theo nó tư tưởng thơ ca đến sau"(1). Bởi vì khi xúc động bởi một tình cảm mãnh liệt, người ta thường cất cao giọng hoặc nghẹn nấc v.v... Và với trạng thái tình cảm nào cũng sẽ có một giọng nói, cách nói, tốc độ nói thích hợp như thế. Tất nhiên, các nghệ sĩ ở các loại hình nghệ thuật khác cũng thế, nhưng chất liệu của họ là những thứ khác. Còn chất liệu của nhà văn lại chính là những lời nói đó. Cho nên không phải chỉ có thơ, mà ngay cả văn xuôi cũng có nhạc tính, tất nhiên là ở những mức độ và hình thức khác nhau. Phlôbe rất chú ý sự hài hòa trong các câu của mình, rất coi trọng nhịp điệu của nó, và thường đọc to lên một cách trang trọng từng câu một trước khi viết. Khi sắp kết thúc tiểu thuyết *Xalămbô*, ông nói : "Tôi chỉ còn viết vài chục trang nữa thôi, nhưng trong lòng vẫn cứ vang lên từng câu một"(2). Chính vì thế mà Phlôbe rất nhạy cảm với nhạc tính trong văn của đồng nghiệp. Ông đã nói về *Lời cầu nguyện Akiôpôn* của Rênan như sau : "Không biết là trong văn học Pháp còn có những trang văn xuôi nào hay hơn nữa không ? Tôi tự đọc lên một mình, đọc to không biết mệt nữa. Các nhạc đoạn của anh được triển khai giống như một cuộc diễu binh hùng tráng ở Panaten và vang lên như những cây đàn ghita vậy. Thật là tuyệt !"(3).

Tính nhạc trong thơ tập trung biểu hiện ở cách hiệp vần, ngắt nhịp, phối thanh, v.v... mà sau này sẽ đề cập đến. Nhưng không phải chỉ có thế. Một bài thơ cũng có sự lên xuống, trầm bổng, nhanh chậm gần như quãng giai điệu trong một bản nhạc. Hãy lấy ngay ví dụ đoạn tả tiếng đàn trong bài *Tì bà hành* của Bạch Cư Dị qua bản dịch tuyệt diệu của Phan Huy Vịnh. Mở đầu bản đàn có phần khoan thai rồi rộn rịp dần, nếu đem phổ ra nhạc thì phải ghi thêm thuật ngữ *Crescendo* trên khuông nhạc :

Dây to nhường đổ mưa rào
Nỉ non dây nhỏ khác nào chuyện riêng
Tiếng cao thấp lựa chen lần gẩy
Mầm ngọc dâu bỗng nảy hạt châu
Trong hoa oanh ríu rít nhau
Nước tuôn róc rách chảy mau xuống ghềnh

Và từ đây dần dần nhỏ hẳn đi, có thể ghi thuật ngữ *Decrescendo* trên khuông nhạc và cuối cùng như không nghe được nữa :

---

(1) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 531, (trích lại).

(2) (3) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 543, 542.

Nước suối lạnh, dây mành ngừng đứt
Ngừng đứt nên phút bặt tiếng tơ
Ôm sầu, mang giận ngẩn ngơ
Tiếng tơ lặng ngắt bây giờ càng hay

Chỗ này có thể ví với dấu lặng trong một bản nhạc, mang một giá trị biểu cảm rất lớn. Nó nói lên cái tâm trạng ai oán của người ca nữ khó mô tả được bằng âm thanh nữa, chỉ đành phải diễn tả bằng một sự liên tưởng về tiết tấu : tiếng tơ ở đây phải ngừng đứt đi để dành cho sự bộc lộ tâm trạng của người ca nữ. Nhưng như ngọn đèn sắp tắt sẽ bùng cháy lên : sau dấu lặng ấy, tiếng đàn bỗng trở nên cao vút, nhà nghệ sĩ lại phải một lần nữa ghi thêm thuật ngữ *Crescendo* :

Bình bạc vỡ tuôn dầy dòng nước
Ngựa sắt dong, xô xát tiếng đao
Cung đàn trọn khúc thanh tao
Tiếng buông xé lụa, lựa vào bốn dây
Thuyền mấy lá đông tây lặng ngắt
Một vầng trăng trong vắt lòng sông

Tiếng đàn tan loãng dần, thời gian như ngưng đọng lại, không gian bàng bạc một màu xanh pha sắc trắng. Và một bản nhạc hoàn chỉnh đến đây đã trọn khúc.

Nghệ thuật là đối tượng của một ngành khoa học khác. Văn học với các loại hình nghệ thuật, dĩ nhiên là một vấn đề của Lí luận văn học, nhưng chỉ có thể giải quyết trong khuôn khổ của một chuyên đề. Nhưng phác qua vài nét như trên cũng đã thấy, văn học tuy là một thành viên độc đáo, nhưng lại vô cùng gắn bó, thân thiết với các môn khác trong gia đình nghệ thuật. Nhà văn, do đó, cần phải nghiên cứu các loại hình nghệ thuật khác như Gớt đã tự nhủ. Và Pautốpxki có giải thích cụ thể : "Những hiểu biết về tất thảy các lĩnh vực nghệ thuật lân cận : ... hội họa, kiến trúc, điêu khắc và âm nhạc, nhất định sẽ làm phong phú thế giới bên trong của người viết văn..., và đưa lại cho lời văn một khả năng diễn đạt đặc biệt. Trong lời văn sẽ tràn đầy ánh sáng và màu sắc của hội họa..., tính cân xứng của kiến trúc, tính chất rõ nét và có hình khối của điêu khắc và tính chất nhịp nhàng uyển chuyển của âm nhạc"(1). Những người nghiên cứu và giảng dạy văn học trong tương lai cũng không thể hoàn toàn khác với người sáng tác về mặt này. Và trước mắt, từ hai mặt dị đồng của văn học với các bộ môn nghệ thuật khác, sẽ giúp nắm bắt văn học được thêm cụ thể hơn.

---

(1) *Lao động nhà văn*. Sđd T. 1, tr. 107 (trích lại).

Chương X. NHÀ VĂN VÀ QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

I - TƯ CHẤT NGHỆ SĨ Ở NHÀ VĂN

Văn học là một hình thái ý thức xã hội đặc thù. Với tư cách là chủ thể thẩm mĩ, nhà văn, do đó, cũng phải có tư chất nghệ sĩ đặc biệt. Phan Huy Chú cho rằng các nhà trước thuật thì "cô đọng, sâu suốt, bao quát, xa rộng, cốt ở tính chất mực thước và hệ thống", nhưng "phần lớn kém ở lời văn hoa mĩ". Còn nhà văn, nhà thơ thì "diễn đạt tình cảm đến tột mức và thu lượm được mọi cảnh hay việc lạ... mà nhà học giả giỏi về điển chương không rối đầu để tâm đến, cũng không có tài làm ra". Nếu nhà trước thuật "có đủ cái học uyên bác", thì nhà văn nhà thơ lại "có nguồn cảm hứng bay bổng"(1).

Tư chất nghệ sĩ rõ nhất ở nhà văn, là một con người giàu tình cảm, dễ xúc động và nhạy cảm. Trong khoa học, tình cảm chỉ nằm trong tiền đề sáng tạo, còn trong văn học, tình cảm nằm ngay trong thành phẩm sáng tạo. Chính vì thế mà nhà văn, chủ thể sáng tạo, không thể chỉ có lí trí lạnh lùng đã đành, mà cũng không phải chỉ có tình cảm, thông thường hời hợt. Yêu, ghét, vui, buồn, thương mến hay căm giận, v.v... đều đến độ mãnh liệt ở nhà văn. Lỗ Tấn nói : "Gặp những cái gì hay và đáng yêu thì họ ôm choàng lấy, nếu gặp điều trái đáng giận thì họ sẽ bác bỏ... Phải kịch liệt công kích cái sai như đã từng nhiệt liệt chủ trương cái đúng. Ôm chặt người yêu thế nào thì phải nghiến chặt kẻ thù như thế, như Écquyn nghiến chặt người khổng lồ Ăngtê, anh ta nhất định làm đứt xương gân kẻ thù mới thôi"(2). Ngô Thì Nhậm cũng nói đến tính chất mãnh liệt, thấm thiết đó ở tình cảm nhà văn : "Tình cảm dồi dào thì thơ nảy sinh. Hoặc là tình nam nữ thương nhau, hoặc là tình vợ chồng nhớ nhau... Niềm vui thích của ta ở triều chính thì ta cùng triều chính có cái tình nam nữ, nỗi nhớ mong của ta là ở ruộng

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 108.

(2) *Lỗ Tấn toàn tập*. Nxb Văn học nhân dân, Bắc Kinh, 1958, T. 6, tr. 265.

vườn thì ta cũng ruộng vườn có cái tình vợ chồng"[1]. Bất kì viết về cái gì, nhà văn cũng thâm nhập vào đối tượng với một con tim nóng hổi, chuyển hóa cái đối tượng khách quan thành ra cái chủ quan đến mức "tưởng như chính mình sinh ra cái khách quan ấy". Nhà văn luôn luôn mang một tấm lòng rộng mở, biết ngạc nhiên dù là với một vẻ đẹp bình dị của cuộc sống, rất nhạy cảm với những đổi thay chung quanh.

Trí tưởng tượng phong phú cũng là tư chất nghệ sĩ nổi bật ở nhà văn. Gorki nhấn mạnh tưởng tượng là một trong những biện pháp quan trọng nhất để nhà văn xây dựng hình tượng. Quả vậy, qua óc tưởng tượng, các hình tượng mới hiển hiện sống động dưới ngòi bút nhà văn với ngôn ngữ cử chỉ và hành động, với dáng vẻ và nội tâm. Chính nhờ trí tưởng tượng mà nhà văn mới sống cuộc đời của hàng trăm hàng ngàn nhân vật khác. Bandắc cảm thấy được sự rách rưới của nhân vật trên lưng của chính mình và như mình đang đi đôi giày thủng của họ. Sự hòa nhập vào nhân vật đến mức có khi nhà văn quên cả bản thân. Khi Phlôbe viết đến chỗ bà Bôvari uống thuốc độc tự tử, thì chính ông cũng cảm thấy trong miệng có mùi thạch tín và rất buồn nôn. Trí tưởng tượng còn giúp nhà văn phối hợp tổ chức toàn bộ tác phẩm với tính toàn vẹn của nó. Có một trí tưởng tượng phong phú, nhà văn mới tìm ra được những bố cục với những thế tương đồng và tương phản hợp lí, tạo nên những hình thức hài hòa cân đối và sinh động, từ đó sáng tạo ra được "thiên nhiên thứ hai" thống nhất nhưng không đồng nhất với cuộc sống, không những phản ánh thực tại khách quan mà còn biểu hiện được tư tưởng tình cảm phong phú của mình.

Nhà văn cũng là người có thói quen và năng khiếu quan sát tinh tế. Trí tưởng tượng của nhà văn dù có phong phú đến đâu, cũng không thể phong phú bằng chính bản thân thực tế. Cho nên không thể không biết cách quan sát những sắc thái và diễn biến tinh vi trong cuộc sống. Bản chất con người và cuộc sống không phải lúc nào cũng bộc lộ rõ ràng qua những hiện tượng dễ thấy. Chỉ có quan sát kĩ lưỡng, nhà văn mới có thể phát hiện được những ý nghĩa sâu xa trong từng chi tiết cùng những diễn biến đa dạng của nó. Gớt khuyên mọi người hãy "thọc tay vào tận đáy, vào lòng sâu của cuộc sống con người", ở đó sẽ "tóm" được nhiều điều thú vị. Các nhà văn lớn thường không từ bỏ bất cứ một cơ hội nào có thể quan sát được những ngóc ngách cuộc sống. L.Tônxtôi thường đi tàu hỏa với vé hạng bét để tiếp xúc được với những người nông dân, hoặc trực tiếp trò chuyện hoặc lắng nghe họ chuyện trò với nhau. Đốpgiencô nói chí lí rằng : "Hai người cùng nhìn xuống, một người

(1) Tạp chí *Văn học*. Số 5-1973, tr. 114 (trích lại).

chỉ nhìn thấy vũng nước, người kia lại thấy được những vì sao". Gôgôn tập trung quan sát sự vật đến mức như sờ mó được những đặc trưng tinh vi của nó. Không những quan sát đời sống bên ngoài, mà nhà văn còn rất nhạy bén trong việc tự quan sát. Họ giỏi lắng nghe những xúc động tinh vi của mình một cách đầy đủ và rõ ràng, rồi từ đó tìm được một cách biểu hiện độc đáo không giống một ai. Đặc biệt đối với những nhà thơ trữ tình và nhà văn viết tự truyện, sự tự quan sát này càng có ý nghĩa quan trọng, vì ở đây những cảm xúc và suy tư của tác giả vốn là một chất liệu trực tiếp của thành phẩm sáng tạo. Dĩ nhiên ở bất cứ loại thể văn học nào cũng cần có sự tự quan sát, bởi vì hai loại quan sát không hề loại trừ nhau mà bổ sung cho nhau ... Có biết lắng nghe những tiếng nói nội tâm thì mới biết quan sát thế giới bên ngoài một cách tinh tế. Ngược lại, có nhận biết được sắc thái muôn màu muôn vẻ của ngoại cảnh thì mới bộc lộ được thế giới nội tâm phong phú của mình.

Nhà văn cũng là người có trí nhớ tốt. Dĩ nhiên những người thông minh trong mọi lĩnh vực, nhất là các nhà khoa học, đều có phẩm chất trí tuệ này. Nhưng nếu nhà khoa học giỏi nhớ chủ yếu những con số, những công thức và khái niệm, những định đề và lí thuyết, thì nhà văn thuộc lòng những ấn tượng sinh động, những chi tiết, những dấu hiệu cụ thể do mình đã từng quan sát, tưởng tượng, xúc động đem lại. Tất cả những cái đó đều trở thành kỉ niệm da diết, khi cần nhà văn có thể hồi tưởng và tái hiện lại toàn vẹn thành những hình tượng cụ thể cảm tính. Bandắc nhớ rành rọt họ tên, lai lịch, hành động, ngôn ngữ, cử chỉ của mấy nghìn nhân vật trong tiểu thuyết của mình. Gớt có thể nhắc lại rành rọt nội dung một tác phẩm định viết dở dang từ hơn ba mươi năm trước. Cần nói thêm rằng, nếu có sự đãng trí bác học, thì cũng có sự "ngớ ngẩn" của nhà văn, nhà thơ. Nhưng điều đó chỉ nói lên rằng những loại người sản xuất tinh thần này chỉ thường tập trung vào lĩnh vực sáng tạo của họ.

Nhà văn cũng thường bộc lộ cá tính rõ nét nhất trong lĩnh vực của mình. Bởi vì văn học làm giàu cho xã hội không phải bằng số lượng của cải như sản xuất vật chất. Chân lí mà văn học đem lại cũng không phải chỉ là chân lí khách quan như trong khoa học, mà còn xuyên thấm những sắc thái chủ quan. Sự thật có thể là một, nhưng cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ của nhà văn là muôn màu muôn vẻ, làm phong phú thêm đời sống tinh thần cho xã hội. L.Tônxtôi nói : "Khi ta đọc hoặc quan sát một tác phẩm nghệ thuật của một tác giả mới, thì câu hỏi chủ yếu nảy ra trong lòng chúng ta bao giờ cũng là như sau : Nào, anh ta là con người thế nào đây nhỉ. Anh ta có gì khác với tất cả những người

mà tôi đã biết, và anh ta có thể nói cho tôi thêm một điều gì mới mẻ về việc cần phải nhìn cuộc sống chúng ta như thế nào"(1).

Nếu cá tính nhà văn mờ nhạt, không tạo ra được tiếng nói riêng, giọng điệu riêng, thì đó là một sự tự sát trong văn học – một lĩnh vực tối kị sự nhai lại ngay cả đối với những chân lí quan trọng. Cao Xuân Dục nói : "Nếu chỉ biết rập khuôn, chắp nhặt những cái sáo cũ, thì dù cho câu đẹp lời hay, vẽ trăng tả gió, nhưng ý hướng không kí thác vào được, thì rốt cuộc cũng là bắt chước giọng điệu người khác, chẳng nói lên được tính tình thực của mình"(2).

Không phải bất cứ nhà văn nào cũng có dồi dào những tư chất nghệ sĩ nói trên, mặc dù những mặt đó cũng chưa phải là tất cả. Những tư chất đó cũng không tồn tại cô lập, mà xuyên thấm và bổ sung cho nhau và dựa vào nhau mà phát huy tác dụng. Tâm hồn nhạy cảm của nhà văn, nếu không dựa vào trí tưởng tượng phong phú thì không thể nào tạo ra được "thiên nhiên thứ hai" trong tác phẩm. Trí tưởng tượng nếu không dựa trên cơ sở quan sát và tự quan sát thì cũng dễ mông lung, huyễn hoặc. Khiếu quan sát tinh tường nếu không được trí nhớ ghi dấu lại thì cũng hoài phí. Và tất cả những cái đó lại không tách rời với cá tính nhà văn, bởi vì chính nó sẽ góp phần quy định chiều hướng, cách thức của tưởng tượng, rung động, quan sát, kí ức, v.v...

Cũng cần nói thêm rằng, những tư chất nói trên ít nhiều cũng có ở tất cả mọi người. Gorki nói : "Tôi tin chắc rằng mỗi người đều mang trong mình những năng khiếu của người nghệ sĩ, và nên có thái độ quan tâm nhiều hơn đến những cảm giác và ý nghĩ của mình, những năng khiếu ấy có thể phát triển lên"(3). Điều này cũng giải thích tại sao tác phẩm văn học lại được sự đồng cảm rộng rãi và nhiều tài năng văn học xuất hiện bất ngờ trong quần chúng. Có điều là ở nhà văn, những tư chất đó biểu hiện tập trung và phát triển nhanh chóng hơn.

II – CON ĐƯỜNG DẪN ĐẾN TÀI NĂNG

Phạm Văn Đồng nói : "Làm văn nghệ phải có khiếu, có tài. Nhưng dù có khiếu thế nào đi nữa, nếu không cố gắng trau dồi bản thân thì không thể phát triển thành tài năng, làm nảy nở tác phẩm tốt được. Cho nên tài năng phải đi đôi với công phu mới làm nên sự nghiệp... Tôi

---

(1) *L.Tônxtôi toàn tập*, T. 30, tr. 19 (tiếng Nga).

(2) Tạp chí *Văn học*. Số 5–1979, tr.151.

(3) *Gorki bàn về văn học*. Sđd, T. 2, tr. 253.

nghĩ chúng ta hoạt động trong lĩnh vực đặc biệt này, lĩnh vực văn học nghệ thuật, mà không có tài có khiếu, thì khó khăn lắm. Làm các nghề khác, không có tài cũng có thể làm được việc... Nếu không có tài năng gì đặc biệt, thì anh nên đi làm việc khác, chứ làm văn nghệ khổ lắm"(1). Quả đúng như vậy, trước hết phải nói những năng khiếu thiên bẩm là điều rất đáng quý. Phủ nhận điều này, sẽ không phải thích được những tài năng xuất hiện sớm trong văn học. Lốp đơ Vêga, mới năm tuổi đã biết làm thơ. Bôcaxiô mới lên sáu tuổi đã sáng tác. Bảy tuổi, Nhêcraxốp đã ứng tác một bài thơ châm biếm. Tám tuổi, Puskin đã nghĩ ra một vở hài kịch. Ở ta, theo truyền thuyết, Mạc Đĩnh Chi cũng là một thần đồng trong văn thơ ; Lê Quý Đôn, Cao Bá Quát năm sáu tuổi đã biết làm thơ ; Nguyễn Trung Ngạn mười hai tuổi đỗ thái học sinh ; Nguyễn Hiền mười ba tuổi đỗ trạng nguyên ; v.v...

Nhưng sự nghiệp của những nhà văn nói trên hoàn toàn không phải ở những sáng tác đầu tay ấy. Lịch sử văn học cũng cho biết có nhiều người vốn không có năng khiếu, nhưng do rèn luyện lâu dài bền bỉ mãi về sau lại trở thành những nhà văn vĩ đại. Sếcxpia đến tuổi hai mươi sáu mới bắt đầu sáng tác. Gần bốn mươi tuổi Rútxô mới cảm thấy trong mình có chất nhà văn. Vợ của L.Tônxtôi có nói rằng "con người văn sĩ lớn lên trong ông rất chậm chạp, và trong một thời gian khá lâu, ông đã không tin vào tài năng vĩ đại của mình"(2). Như thế, tuy năng khiếu rất quý, nhưng không đủ làm nên tài năng thật sự. Giorgiơ Xăng có luận giải về vấn đề này : "Nghệ thuật không phải là một năng khiếu có thể phát triển mà không cần mở rộng kiến thức về mọi mặt. Cần phải sống, phải tìm tòi, phải xào nấu lại rất nhiều, phải yêu rất nhiều và chịu nhiều đau khổ, đồng thời không ngừng kiên trì làm việc. Trước khi dùng kiếm phải học kiếm thuật. Nghệ sĩ mà chỉ thuần túy là nghệ sĩ thôi thì sẽ là một người bất lực, tức là một kẻ tầm thường, hoặc sẽ đi tới chỗ thái quá, tức là một kẻ điên rồ"(3).

Việc trau dồi rèn luyện để trở thành một nhà văn tài năng bao gồm nhiều mặt cơ bản : lập trường tư tưởng, vốn sống, trình độ văn hóa và kĩ thuật viết văn, v.v... Nói đến lập trường tư tưởng trước hết là nói đến viết văn vì mục đích gì. Theo truyền thống tốt đẹp của ông cha ta, thì viết văn không phải vì văn chương. Cái nghịch lí đó có chứa đựng phép biện chứng trong mối quan hệ giữa văn chương với cuộc đời. Nguyễn Văn Siêu cho rằng có hai loại văn chương : "Có loại đáng thờ. Có loại không đáng thờ. Loại không đáng thờ là loại chỉ chuyên chú ở văn

---

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 401.

(2) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 1, tr. 143.

(3) *Gorki bàn về văn học*. Sđd, T. 1, tr. 121 (trích lại).

chương. Loại đáng thờ là loại chuyên chú ở con người"[1]. Liên hệ với những quan niệm cơ bản của ông cha ta, thì văn chương nghệ thuật, văn nhân nghệ sĩ không thể đứng trên, ở ngoài, mà phải nằm trong sự nghiệp cứu dân, cứu nước. Với quan niệm "mục đích mà con người vươn tới càng cao thì năng lực, tài ba của con người phát triển càng nhanh và càng có ích", Gorki cho rằng "chủ nghĩa xã hội đã tạo cho chúng ta một cao nguyên tinh thần hùng vĩ nhất, từ đó có thể thấy rất rành mạch quá khứ và con đường thẳng duy nhất dẫn đến tương lai"[2].

Nhà văn cần phải tích lũy vốn sống phong phú, lịch lãm, cần phải từng trải cuộc đời. Mác đã khen Bandắc là một người "nói chung hiểu biết sâu sắc một cách kì lạ những quan hệ thực tế". Lênin cũng nói : "L.Tônxtôi hiểu biết một cách tuyệt diệu nước Nga nông thôn, đời sống của địa chủ và nông dân". Phan Huy Chú ở ta có viết : "Văn tức là lẽ phải của sự vật xưa nay... Kẻ học giả ngoài việc đọc kinh sử, còn phải xét hỏi sâu rộng, tìm kiếm xa gần"[3]. Nói chung nhà văn phải đi nhiều. Huygô đã đi du lịch ở Tây Ban Nha, Xecvantex đã sống bảy năm ở Italia, Bairơn cũng đi Hi Lạp và nhiều nơi khác, Sêkhốp đã thực hiện một chuyến đi gian khổ, vượt qua Xibêri đến tận đảo Xakhalin, Gorki đã đi hầu khắp nước Nga để tìm hiểu không biết mệt mỏi và về sau mới viết nên được *Những trường đại học của tôi* v.v... Làm một nghề khác để kiếm sống, dĩ nhiên cũng sẽ tăng cường rất nhiều cho vốn sống của nhà văn. Điều này không những có tác dụng cho việc xây dựng những tác phẩm phần nào có tính chất tự truyện như trường hợp *Sống mòn* của Nam Cao, mà cả đối với mọi thể loại khác. Nhờ nghề ghi tốc kí ở nghị viện Anh mà Đickenx đã hiểu rõ bộ mặt thực của nhiều chính khách để đưa vào tiểu thuyết của mình. Sêkhốp còn nói rõ tác dụng nghề y của mình như sau : "Công việc y đã mở rộng khá nhiều lĩnh vực quan sát của tôi, làm phong phú những hiểu biết của tôi ; giá trị chân chính của những hiểu biết này đối với tôi là một nhà văn, thì chỉ có người nào bản thân là thầy thuốc mới hiểu nổi... Những hiểu biết về khoa học tự nhiên, về phương pháp khoa học làm tôi dè dặt thận trọng, nên khi nào có thể, tôi đã cố gắng sử dụng tài liệu khoa học, còn ở những chỗ không thể được, tôi thà không viết gì hết"[4]. Nhưng điều quan trọng hơn cả về mặt này là nhà văn phải tham gia trực tiếp vào công cuộc đấu tranh cải tạo xã hội. Ăngghen đã có nhận xét về các nhà văn ở thời Phục hưng như sau : "Điều làm cho họ đặc biệt nổi bật là

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 125.

(2) *Gorki bàn về văn học*. Sđd, T. 2. tr. 177.

(3) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 148.

(4) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 1, tr. 67 (trích lại).

ở chỗ hầu hết họ đều hòa mình vào phong trào của thời họ, vào cuộc đấu tranh thực tế ; họ tham gia chính đảng, tham gia chiến đấu, người thì dùng lời nói và cây bút, người thì dùng kiếm và thường là dùng cả hai"(1). Nhiều nhà văn Nga thế kỉ XIX như Puskin, Lécmôntôp, Nhêcraxốp, Xantucốp-Sêđrin, L.Tônxtôi đã tham gia vào cuộc đấu tranh chống chế độ nông nô đến mức phải chịu khổ sai, tù đày, phát vãng, thậm chí hi sinh, v.v... Kế thừa những truyền thống đó, các nhà văn Xô viết đã chiến đấu trong thời kì nội chiến, và nhất là trong thời kì chiến tranh Vệ quốc vĩ đại chống phát xít. Đảng ta cũng luôn luôn giáo dục và cổ vũ nhà văn đi sâu vào cuộc sống lao động và chiến đấu của nhân dân. Phạm Văn Đồng nói : "Người làm văn học nghệ thuật phải sống cuộc sống chiến đấu, sống sự nghiệp cách mạng của dân tộc, nghĩa là sống cái hiện thực vĩ đại nhất của nhân dân ta, mà đồng thời cũng là hiện thực vĩ đại của nhân dân thế giới. Sống hiện thực ngày nay, sống tương lai vĩ đại của ngày mai, và trong lúc sống cái hiện thực trước mắt và cái tương lai ngày mai thì tất nhiên ta phải sống lại cái quá khứ, mà cái quá khứ đó được hiện tại làm sáng tỏ hơn nhiều. Phải sống cuộc sống chiến đấu với tất cả quả tim, khối óc, với tất cả tâm hồn và nghị lực của chúng ta. Sống một cách rất say mê, đồng thời rất sáng suốt"(2). Đi nhiều, tiếp xúc rộng rãi là cần thiết, nhưng mỗi nhà văn cần gắn bó lâu dài với một vùng quê riêng của mình, là một kinh nghiệm tốt. Nguyễn Thi với chiến trường Nam Bộ, Nguyễn Trung Thành với chiến trường Tây Nguyên, Chu Văn với vùng công giáo Nam Định là những ví dụ. Dĩ nhiên không nên tuyệt đối hóa kinh nghiệm này. Then chốt vấn đề là ở chỗ sống với tất cả quả tim khối óc, với tất cả tâm hồn và nghị lực để nâng cái *vốn sống* lên thành *chất sống* – như ý kiến của nhà văn Bùi Hiển đã nói : "Ta thường gọi là vốn sống, nhưng tôi gọi là chất sống. Vì tôi muốn nói đến cái độ mà lượng biến thành chất, nó quyện chặt vào con người của nhà văn... Truyện anh viết hay hay dở là do chất sống của anh có nhuần nhị hay không. Và nếu có hay, thì nó có ích hay có hại, cũng lại do chất sống nào đó đã nhuần thấm nhiều nhất vào anh"(3).

Liên quan với vốn sống là trình độ văn hóa. Quá trình sáng tác đòi hỏi nhà văn phải thông qua năng lực tư duy của mình mở rộng sự hiểu biết từ vốn sống trực tiếp đến vốn văn hóa bằng con đường học hỏi gián tiếp qua sách vở. Phạm Phú Thứ cho rằng : "Không đọc hết muôn cuốn sách... không thể đạt đến chỗ sâu rộng để cho văn thơ làm ra có thể

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 105.

(2) *Về văn hóa văn nghệ.* Sđd, tr. 433.

(3) Nguyễn Công Hoan. *Hội chuyện các nhà văn,* Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1977, tr. 68.

lưu truyền đời sau" (*Giá Viên toàn tập*). Nguyễn Tư Giản khẳng định : "Đọc nát vạn cuốn sách, cảm thấy như có thần ở bên mình, thì thể cách văn sẽ lớn lao mà đúng đắn"(1). Đó cũng là một phương châm của Đỗ Phủ : "Độc thư phá vạn quyển. Dụng bút như hữu thần". Dĩ nhiên đối với nhà văn, vốn văn hóa thể hiện trước tiên ở sự làm chủ kho tàng văn học nghệ thuật của dân tộc và nhân loại. *Truyện Kiều* đã chứng tỏ đại thi hào dân tộc Nguyễn Du tinh thông thơ văn Việt Nam và Trung Hoa, cả hai nguồn bác học lẫn dân gian. Truyện kí và thơ của Hồ Chủ tịch cho thấy Người am hiểu một cách sâu rộng văn thơ cổ, kim, đông, tây. Ngoài ra, sáng tác còn đòi hỏi nhà văn phải hiểu biết một cách sâu rộng kiến thức thuộc các lĩnh vực văn hóa khác. Tác phẩm văn học là một loại sách giáo khoa về đời sống, nó đòi hỏi nhà văn phải có một kiến thức phong phú rộng rãi về nhiều mặt. Cũng như quan hệ giữa tư duy và tư tưởng, kiến thức tuy không tách rời quan điểm, nhưng không đồng nhất với quan điểm. Mặc dù có những kiến thức đồng thời là quan điểm, và cũng có những quan điểm có giá trị kiến thức, nhưng quan điểm với kiến thức vẫn là hai việc khác nhau. Nói đến quan điểm là nói đến sự nhận xét, đánh giá theo một lập trường nhất định, còn nói đến kiến thức là nói đến mức độ am hiểu sự vật trong thiên nhiên và trong xã hội. Là nhà tư tưởng, nhà văn, do đó, còn đồng thời là nhà văn hóa. Những nhà văn lớn thường kiên trì học hỏi những kiến thức khoa học xã hội cũng như tự nhiên. Lỗ Tấn khuyên các nhà văn trẻ : "Chỉ chuyên xem sách văn học cũng không tốt lắm. Các bạn nhà văn thanh niên trước đây thường ghét môn toán, lí, hóa, sử, địa, sinh vật, cho rằng những môn ấy chả dính dáng vào đâu. Về sau thậm chí đến những tri thức thông thường cũng không có. Do đó, tất nhiên khi đi sâu vào nghiên cứu văn học sẽ không sáng rõ, rồi bản thân cũng hồ đồ nốt"(2). Không phải ngẫu nhiên mà Bandắc thích nghiên cứu hóa học và cổ sinh vật học. L.Tônxtôi suốt đời nghiên cứu nông nghiệp. Tác phẩm *Phaoxt* chứng tỏ Gớt rất am hiểu triết học và nhiều môn khoa học tự nhiên. Gorki vừa đi du lịch vừa nghiên cứu địa lí, và đặc biệt quan tâm đến sử học, vì ông cho rằng càng biết quá khứ bao nhiêu thì càng hiểu hiện đại bấy nhiêu.

Cuối cùng, cũng như bất cứ ngành nghề nào khác, nhà văn cần phải có vốn nghề nghiệp đặc thù của mình. Đó là trình độ vận dụng và sử dụng tất cả các phương tiện và kĩ thuật tổ chức tác phẩm, biện pháp biểu hiện, tả, kể, cách thức khắc họa nhân vật, cách vận dụng thể loại,

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr, 169.

(2) *Lỗ Tấn toàn tập*. Sđd, T. 10, tr. 309.

năng lực sử dụng ngôn ngữ, v.v... mà sau này lần lượt sẽ đề cập đến. Vốn nghề nghiệp này vô cùng quan trọng, nhưng nó phải gắn bó hữu cơ với vốn chính trị, vốn sống và vốn văn hóa nói trên, nếu không, nó sẽ có nguy cơ biến nhà văn thành người thợ ghép chữ, ghép vần mà thôi. Ba thứ vốn căn bản nói trên cũng phải gắn bó chặt chẽ và chuyển hóa lẫn nhau. Lập trường chỉ có ý nghĩa đích thực khi nó thoát thai từ vốn sống phong phú từng trải và sẽ trở nên vô cùng sắc bén khi nó gắn quyện với vốn văn hóa sâu rộng. Vốn sống và vốn văn hóa tức là hai mảng tri thức trực tiếp và gián tiếp có tác động qua lại, và phải được dẫn đường bằng lập trường tư tưởng sáng suốt, nếu không nhà văn chỉ là một người lõi đời, uyên bác, chứ không thể trở thành người chiến sĩ tiên phong của xã hội. Dĩ nhiên trong thực tế, không thể không có sự so le giữa các thứ vốn cơ bản đó ở những nhà văn bình thường. Nhưng muốn trở thành một nhà văn thật sự có tài năng, tức là người "có bản lĩnh lớn, có nhiệt tình lớn, có khí phách lớn" thì không thể không có sự hài hòa ở tầm cao giữa vốn chính trị, vốn sống, vốn văn hóa và nghiệp vụ đó.

III - QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

Sáng tác văn học nghệ thuật thuộc lĩnh vực sản xuất tinh thần, theo phương thức "cá thể", không thể có một quy trình công nghệ như sản xuất công nghiệp, mà được diễn ra muôn màu muôn vẻ. Tố Hữu nói : "Mỗi người có cách làm của mình, cách sáng tạo của mình, không bắt chước của ai được"(1). Quả vậy, chỉ mới nói đến thói quen trong khi sáng tác, cũng không ai giống một ai. Chỉ ở chốn thôn quê thanh vắng thì nguồn thơ của Puskin mới tuôn trào. Còn Đickenx nếu phải rời phố xá Luân Đôn ồn ào sầm uất, sẽ không viết được một dòng. La Phôngten thích viết ngoài trời, còn khi khóa trái cửa phòng, cách li vợ con, ấy là lúc Gớt đang miệt mài viết, v.v... Tuy vậy từ trong sự đa dạng này, cũng có thể tạm rút ra trạng thái tâm lí cùng những khâu chung nhất trong quá trình sáng tác của nhà văn.

1. Cảm hứng - trạng thái tâm lí then chốt và bao trùm trong sáng tác của nhà văn

Cảm hứng được biểu hiện rõ nhất khi nhà văn bắt đầu viết, nhưng có thể bàng bạc trong hầu hết các khâu của quá trình sáng tác. Dĩ nhiên, cảm hứng cũng có thể có trong tất cả các ngành sản xuất khi

---

(1) *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1973, tr. 421.

mà con người lao động hoàn toàn tự nguyện theo những mục đích hoàn toàn phù hợp với lí tưởng và khả năng của mình. Nhưng khác với thành phẩm của tất cả các ngành lao động khác, tác phẩm văn học nghệ thuật còn chứa đựng tình cảm chủ quan của chủ thể sáng tạo, cho nên cảm hứng sáng tạo của văn nghệ sĩ vốn phải mãnh liệt. Nguyễn Quỳnh nói : "Người làm thơ không thể không có hứng, cũng như tạo hóa không thể không có gió vậy... Tầm người ta như chuông như trống, hứng như chày và dùi. Hai thứ đó gõ, đánh vào chuông trống khiến chúng phát ra tiếng ; hứng đến khiến người ta bật ra thơ, cũng tương tự như vậy"(1). Cũng có nhà văn không coi trọng cảm hứng. Phlôbe không tin tưởng nhiều vào cảm hứng. Phrăngxơ cảm thấy ngọn lửa cảm hứng trong ông rất ôn hòa. Xtăngđan có lúc hối tiếc không sử dụng tốt mười năm của đời mình vì cứ chờ đợi cảm hứng. Dôla nói rằng sáng sáng ông ngồi vào bàn viết như nhà buôn ngồi vào bàn tính sổ. Giorgiơ Xăng cũng hàng ngày viết đều đặn một số trang nhất định. Tô Hoài còn nói rõ hơn : "Dù không thấy hứng, cũng cứ viết... Hôm ấy, dù không thích cũng viết... Lúc sửa có vứt đi mấy trang hôm ấy, nhưng cũng còn lại cái thói quen làm việc"(2). Như thế, không có cảm hứng mà miễn cưỡng viết, chẳng qua là để tập một thói quen. Và chính đó là con đường động não, tích lũy sẽ dẫn đến cảm hứng thật sự. Cho nên tuy có nhanh chậm, cao thấp, kéo dài hoặc chóng tan khác nhau, nhưng sáng tác văn học nghệ thuật không thể không có cảm hứng. Viết văn là gan ruột, tâm huyết, chỉ bộc lộ những gì đã thật sự tràn đầy trong lòng, không thể cho ra những sản phẩm của một tâm hồn bằng lặng, vô vị, miễn cưỡng.

Cảm hứng là một trạng thái tâm lí căng thẳng nhưng say mê khác thường. Sự căng thẳng của ý chí và trí tuệ, sự dồi dào về cảm xúc, khi đã đạt đến sự hài hòa, kết tinh, sẽ cháy bùng trong tư duy nghệ thuật của nhà văn, dẫn dắt họ đến những mục tiêu đa diết bằng con đường gần như trực giác, bản năng. Chính vì thế mà ở đây có nhiều sự lí giải duy tâm giả tạo. Xem văn nghệ sĩ là công cụ của một sức mạnh huyền bí, Platông xưa kia cho rằng sáng tác là những giây phút thần linh đột nhập, văn nghệ sĩ sẽ phải triền miên trong một trạng thái bị ám ảnh. Bécxông, Crôsê thì giải thích cảm hứng sáng tác là hoàn toàn mang tính chất trực giác. Phrớt thì cho cảm hứng bắt nguồn từ bản năng tính dục. Tất cả những quan niệm này đều gặp nhau ở chỗ cho cảm hứng sáng tác là một thứ vô thức phi lí tính mà nhà văn không tự chủ tự giác được. Điều rắc rối mà cũng không kém phần lí thú là chính một

---

(1) *Từ trong di sản...* Sđd, tr. 103.

(2) *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1960, tr. 61.

số nhà văn cũng có những phát biểu, về khách quan gần như phụ họa cho một quan niệm như vậy. Xưa kia, Hôme cũng gán cảm hứng sáng tác của mình cho thần Dớt và thần Apôlông. Puskin thừa nhận mình sáng tác ngay trong giấc mơ, ông buộc phải vùng dậy và ghi lại những câu thơ vừa nảy sinh. Maiacốpxki cũng nói đến cảm hứng sáng tác được hình thành trong lúc chiêm bao. Nhiều nhà văn khác cũng nói đến "tính tự sinh" của cảm hứng sáng tác. Bandắc nói : "Xét về mặt tự tiện và đòng đảnh thì không một gái giang hồ nào so sánh nổi với cảm hứng của nghệ sĩ, nên hễ cảm hứng xuất hiện một cái là phải tóm ngay lấy nó, như tóm lấy một dịp may hiếm có vậy"(1).

Tất cả những hiện tượng mới xem qua có vẻ như "ma ám" hoặc "vô thức" này kì thực không phải là phi lí tính. Nói như Valêri, nếu quả cảm hứng của nhà văn là thật sự huyền bí thì chắc có lẽ họ có thể sáng tác bằng tiếng nước ngoài mà họ không hề biết. Cần lưu ý rằng mỗi người chỉ có thể "bừng sáng đột ngột" trong lĩnh vực chuyên môn của mình : nhà toán học trong lĩnh vực toán học, nhà sinh học trong lĩnh vực sinh vật, nhà văn trong lĩnh vực văn thơ, v.v... Cảm hứng chỉ có thể là kết quả bất ngờ của việc thai nghén lâu dài, suy tư, cấu tứ, tưởng tượng trước đó. Traicốpxki đã nói chí lí rằng cảm hứng là một khách hàng không ưa đến thăm những kẻ lười. Sinle nói : "Cái mà đã uổng công trong suốt mấy tuần liền, thì lại được giải quyết trong ba ngày nhờ một tia nắng dịu ; song rõ ràng là sự thường xuyên của tôi đã chuẩn bị cho bước tiến triển đó"(2). Bôđơle cũng nói : "Cảm hứng là nghị lực, là sự phấn khởi mang tính chất trí tuệ và là khả năng nương giữ các sức mạnh trong trạng thái kích thích"(3). Không hiểu hoặc không muốn hiểu thực chất của vấn đề như vậy, một số nhà văn vùi đầu vào rượu, thuốc phiện, ma túy, v.v..., tác động vào phản ứng sinh lí nhằm gây ra cái gọi là "cảm hứng tự tạo". Nhưng chính như Bôđơle đã nói : "Một kẻ đã phải dùng tới chất độc để suy nghĩ, kẻ đó chẳng thể suy nghĩ thiếu chất độc được"(4). Đôđê cũng có lưu ý đến hậu quả của loại "cảm hứng tự tạo" đó : "Đúng rằng các kích thích tự tạo quả có dấy lên thời kì hứng khởi thích thú về mặt trí tuệ và trữ tình, song cũng đúng rằng sau đây chẳng mấy nỗi là cả một thời kì nặng nề u uất, rồi tiếp đấy lại cảm thấy bắt buộc phải dùng ma túy hay rượu, song sẽ không còn tác dụng nữa mà chỉ tổ gây ra những đau khổ, sự mòn mỏi hay nỗi sợ hãi mà thôi"(5).

---

(1) *Bandắc toàn tập*. Mátxcơva, 1960, T. 20, tr. 253.

(2), (3), (4), (5) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 392, 390, 605, 607.

2. Các khâu sáng tác

Thông thường có thể chia các khâu trong quá trình sáng tác như sau : hình thành ý đồ, thu thập tư liệu, thiết lập sơ đồ, viết, sửa chữa, v.v... Các khâu này không hoàn toàn phân biệt một cách rạch ròi, có thể xen kẽ gối đầu nhau, và trong quá trình sáng tác cụ thể có thể thêm hoặc bớt, nhất là tùy theo các thể loại văn học khác nhau.

Hình thành ý đồ, nói chung, là giai đoạn đầu tiên trong quá trình sáng tác. Nó chỉ một ý định và động cơ cụ thể, có tác dụng xác định phương hướng chung cho một quá trình sáng tác cụ thể. Thật ra, việc hình thành ý đồ cũng là một quá trình. Ý đồ có thể manh nha từ một vài hình ảnh hay cảm nghĩ nào đó trong tâm trạng nhà văn, rồi dần dần mới hình thành tương đối hoàn chỉnh và cũng chỉ mới là ý đồ ban đầu. Dù sao khi đã có ý đồ này, thì nhà văn mới triển khai quá trình sáng tác của mình.

Ý đồ sáng tác được khơi nguồn muôn màu muôn vẻ. Tất nhiên phải kể trước hết đó là những niềm xúc động trực tiếp trước một con người hay sự kiện mang ý nghĩa lớn lao trong cuộc sống chẳng hạn như *Bác ơi !*, *Thù muôn đời muôn kiếp không tan* của Tố Hữu, *Sao chiến thắng* của Chế Lan Viên, *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi, v.v... Cũng đáng lưu ý là ý đồ sáng tác có thể bắt nguồn trực tiếp từ những nhiệm vụ giáo dục và đấu tranh tư tưởng. *Là thi sĩ* của Sóng Hồng nhằm chống lại những quan niệm nghệ thuật của các nhà thơ lãng mạn tiêu cực trước Cách mạng tháng Tám. Ngồi trong nhà tù, Sécnusepxki viết tiểu thuyết *Làm gì ?* nhằm giáo dục cho thanh niên nhận rõ mục đích và triển vọng của cách mạng. Không nên nghĩ rằng với những ý định và động cơ giàu tính chiến đấu, tất yếu sẽ dẫn đến những sáng tác công thức minh họa. Từ ý đồ đến thành phẩm còn là một quá trình lao động nghệ thuật phức tạp và tinh vi. Và chăng, ý đồ ở các nghệ sĩ chân chính không bao giờ là những ý niệm và tín điều trừu tượng. Cho nên mục đích giáo dục và đấu tranh ở họ luôn gắn liền hữu cơ với ý thức về vũ khí và phương tiện của mình bao giờ và ở đâu cũng phải là nghệ thuật. Khi đọc những dòng thơ tuyệt mệnh của Êxênhin : "Trên đời này chết đã không là mới. Thì sống cũng chẳng mới hơn gì", Maiacốpxki đã nói : "Ngay lập tức người ta thấy rõ ràng câu thơ mạnh mẽ này, đúng là *câu thơ*, sẽ đẩy bao nhiêu người dao động đến thòng lọng thắt cổ và khẩu súng lục. Và không một sự phân tích nào trên báo chí, không một bài báo nào có thể thủ tiêu được câu thơ này. Có thể và cần phải đấu tranh với câu thơ này bằng thơ và *chỉ bằng thơ thôi*. Như vậy xã hội đã đặt hàng cho các nhà thơ Liên Xô làm thơ về Êxênhin"[1]. Và bản thân

(1) Gulaiép. *Lí luận văn học*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1982, tr. 206 (trích lại).

Maiacốpxki đã để ba tháng ròng làm bài thơ *Gửi Xécgây Êxênhin* hơn một trăm dòng với câu kết như sau : "Trên đời này chết chẳng có gì là khó. Xây dựng cuộc đời còn gian khổ hơn nhiều".

Không hiếm những ý đồ sáng tác bắt nguồn từ một câu chuyện dân gian, một lí thuyết khoa học, một hồi tưởng hay liên tưởng nào đó trong cuộc đời. Gớt còn cho rằng có khi chỉ một cái cớ nhỏ nhặt nhất cũng có thể dẫn đến một tác phẩm tuyệt đẹp. Tất nhiên, xét đến cùng bất kì ý đồ sáng tác nào cũng liên quan đến quan niệm và sự hiểu biết về cuộc đời, lòng quan tâm, ước mơ và lí tưởng của nhà văn. Nhưng những nỗi niềm và tâm trạng đó được đốt cháy thêm lên và bùng nổ ra có khi bằng những nguyên cớ "không đâu". Trong tâm tưởng nhà văn luôn luôn có một kho dự trữ những ấn tượng và cảm nghĩ về cuộc đời, nó có thể thoát ra một cách ngẫu nhiên, nhưng thật ra đều có căn cớ tất yếu. L.Tônxtôi thời trẻ trong quân ngũ ở Cápca đã biết rõ gương dũng cảm và cương nghị của Khátgi Murát, nhưng mãi đến nửa thế kỉ sau mới nảy ra ý định viết về nhân vật này. Ấy là nhân một buổi dạo chơi ông thấy một bụi cây tatácnhia xác xơ đang cố đấu tranh sinh tồn một cách tuyệt vọng : "Nó nhắc nhở đến Khátgi Murát. Muốn viết quá. Bảo vệ cuộc sống đến người cuối cùng, và một mình giữa cả cánh đồng, dù có thế nào đi nữa, và cuối cùng đã bảo vệ được nó"(1). Việc hình thành ý đồ sáng tác *Đào kép mới* của Nguyễn Công Hoan cũng có thể xem là một ví dụ về loại này. Nhà văn kể lại : "Năm 1932, bọn thực dân Pháp đưa Bảo Đại đang học dở bên Pháp về nước để làm cái việc mà bọn chúng gọi là chấp chính. Để nhân dân ta phục cái tài đào tạo vua của chúng, chúng quảng cáo, tuyên truyền đề cao ầm ỹ anh bù nhìn. Muốn cho ta tin rằng nước ta sẽ đổi mới vì có vua mới được học mới, chúng thành lập nội các mới, nhưng lại gồm những tuần phủ, tổng đốc cũ... Nhưng cả nước không nhịn được cười. Riêng tôi, tôi thấy ngứa ngáy tay, muốn đả cho việc gian dối này một chùy... Thì mãi đến bốn năm sau, cơ hội tốt mới đến với tôi. Ngày ấy là tháng 8 năm 1936, tôi đang ở Nam Định. Một buổi chiều, đứng trên hiên gác nhìn xuống đường, tôi thấy gánh hát tuồng cho anh chị em đào kép, mũ áo, phấn sáp, ngồi trên xe kéo, kèn trống ầm ỹ để quảng cáo tấn hát sẽ diễn buổi tối hôm ấy. Nhìn những người xanh xao mà đánh phấn trắng, phấn hồng, gầy gò mà mặc áo to rộng, ngồi lủng củng trên mui, trên đệm, trên sàn xe, tôi tóm ngay được ý. Đúng là cái triều đình Huế đây rồi ! Và nhìn bọn vua quan Bảo Đại, tự nhiên óc nghĩ truyện của tôi nảy ngay ra một sáng tạo. Trong khoảnh khắc, câu chuyện hình thành trong óc tôi... Truyện ấy tôi lấy tên là *Đào kép mới*"(2).

---

(1) *Lí luận văn học*. Sđd, tr. 205 (trích lại).

(2) *Đời viết văn của tôi*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1971, tr. 398–400.

Ý đồ sáng tác không đứng yên mà có thể thay đổi và phát triển, nhất là trong những tác phẩm tự sự được hoàn thành trong khoảng thời gian dài, nhà văn phải đối diện với nhiều biến cố trong cuộc sống. Trong đại chiến thế giới lần thứ nhất, Visnhépxki có ý định viết một tác phẩm về số phận bi thảm của thủy thủ, nhưng trải qua Cách mạng tháng Mười, nhà văn đã mục kích và xúc động trước cuộc đấu tranh vì lí tưởng xã hội chủ nghĩa của quần chúng. Và cuối cùng vở *Bi kịch lạc quan* ra đời với nhân vật trung tâm là chính ủy, đảng viên cộng sản đã hi sinh anh dũng cho sự toàn thắng của cách mạng.

Ý đồ vốn đã phải dựa trên cơ sở ít nhiều tư liệu nhất định. Nhưng khi ý đồ đã hình thành thì tư liệu càng được tổ chức lại, nhất là phải được bổ sung thêm. *Thu thập tài liệu* là giai đoạn tiếp theo rất cần thiết, nhất là đối với tác phẩm tự sự. Để viết *Vỡ bờ*, Nguyễn Đình Thi đã nghiên cứu cẩn thận các tác phẩm của Hồ Chủ tịch và các đồng chí lãnh đạo chủ chốt khác, và đọc toàn bộ giáo trình về lịch sử Đảng của trường Nguyễn Ái Quốc trung ương, để tìm hiểu những nhận định chính thống về từng sự kiện lịch sử có liên quan đến nội dung cuốn tiểu thuyết. Anh còn đọc không sót một hồi kí cách mạng nào. "Những hồi kí này đã giúp tôi rất nhiều để nhìn thấy cái *bên trong* và *đằng sau* những sự việc mà tôi được biết. *Cái hậu trường nó quyết định lắm*"(1). Viết *Anh em Caramadốp*, Đôxtôiépxki đã nhiều lần đến thăm sa mạc Ốptina, đã tìm hiểu tỉ mỉ sinh hoạt và tâm trạng của các tu sĩ. Những đoạn mô tả quá trình thẩm vấn và xử án trong tiểu thuyết đã được nhà văn trao đổi với các luật sư. Những dòng tái hiện cơn ác mộng của Ivan Caramadốp, tác giả có tham khảo ý kiến của các bác sĩ tâm thần. Để viết *Chiến tranh và hòa bình*, L.Tônxtôi đã đi thăm cánh đồng gần Bôrôdinô, gặp gỡ nhiều chiến sĩ trong cuộc chiến tranh Vệ quốc năm 1812. Ông còn vào Viện lưu trữ đọc nhiều văn kiện gốc, đối chiếu nhiều tư liệu cùng ghi một biến cố. Ông còn tìm đọc nhiều trang hồi kí, nhật kí, thư từ và nhiều tác phẩm văn học nửa đầu thế kỉ XIX, nghiên cứu các cuốn sách viết về hội Tam điểm, v.v... L.Tônxtôi đã từng nói có khi chỉ viết có năm dòng cho đúng, ông phải đọc rất nhiều cuốn sách.

Giai đoạn tiếp theo rất quan trọng của quá trình sáng tác là *lập sơ đồ*. Nó nhằm hệ thống hóa những điều quan sát và thu thập được, những ấn tượng, hình ảnh và cảm nghĩ vào trong một chỉnh thể. Nó là "phương án tác chiến", là bản phác thảo cho nhà văn trước khi viết. Nó giải quyết mối quan hệ giữa toàn thể và bộ phận, giữa bộ phận này với bộ phận khác. Nó không hề là sự sắp xếp hình thức, mà là một phương tiện bảo đảm cho ý đồ được quán xuyến, sự việc và tâm trạng được diễn

(1) Nguyễn Công Hoan. *Hồi chuyện các nhà văn*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1977, tr. 22.

biến hợp lí. Nói chung các nhà văn đều rất coi trọng việc lập sơ đồ này và rất dụng công trong việc tạo dựng và chọn lựa phương án hoàn thiện nhất qua nhiều sơ đồ khác nhau. Viết *Thàng ngốc*, Đôxtôiépxki đã nói "Tính trung bình, tôi đã nghĩ đến sáu sơ đồ (không ít hơn thế) hàng ngày. Đầu tôi quay cuồng như chiếc cối xay. Làm thế nào mà tôi không hóa điên, tôi cũng không hiểu nữa"(1). Puskin lập đến năm sơ đồ cho *Người da đen của Piốt đại đế* và bảy sơ đồ chung cùng sơ đồ từng phần cho *Đubrốpxki*. Về cuốn *Chiến tranh và hòa bình*, L.Tônxtôi viết : "Phải suy đi tính lại tất cả những gì có thể xảy ra với tất cả các nhân vật tương lai trong tác phẩm sắp viết, một tác phẩm rất lớn và phải nghĩ ra hàng triệu cách phối hợp có thể có được, để rồi trong số đó chỉ chọn lấy một phần triệu mà thôi, thật là một điều kinh khủng"(2). Cũng có nhà văn không coi trọng việc lập sơ đồ. Xtăngđan chỉ phác qua vài nét khái quát nhất. Giorgiơ Xăng, A.Tônxtôi không hề viết bố cục trên giấy. Gorki thì cho rằng trên những nét chung, bố cục tất nhiên là có, có điều là ông không viết nó ra giấy. Nhưng có lúc cũng chính ông lại quả quyết : "Tôi không bao giờ lập sơ đồ, sơ đồ tự nó được lập ra trong quá trình làm việc, chính các nhân vật tạo nên nó. Tôi thấy rằng không được gà cho nhân vật là họ phải xử sự như thế nào"(3). Có thể thấy tầm quan trọng của việc lập sơ đồ còn phụ thuộc vào thiên hướng cá nhân của nhà văn. Điều này càng nên lưu ý với loại thơ trữ tình thường lấy cảm xúc và tâm trạng dào dạt, mãnh liệt của nhà thơ làm động lực chủ yếu, khó mà khuôn theo một dàn bài định trước. Tố Hữu nói : "Tôi làm thơ không có dàn bài. Tôi không biết trước được bài thơ đến bao giờ thì hết, không biết bao giờ nó dừng lại. Tôi nghĩ có lẽ lúc làm một bài thơ nào đó cũng cần có những ý lớn làm mốc, nhưng không thể có một dàn bài. Mình có thể "buộc" cho mình những cái ý chặt chẽ để tự mình kiểm tra bài thơ về tư tưởng, về quan điểm, nhưng không thể biết được nó sẽ diễn ra như thế nào. Có khi mình tưởng đến câu ấy thì bài thơ sẽ dừng, nhưng hóa ra không phải... Câu văn, câu thơ như ta thường nói trong văn nghệ, có cái "sống bản thân" của nó. Càng làm thì càng thấy ra, câu đầu gọi ra câu thứ hai, câu thứ hai gọi ra câu thứ ba... cứ gọi dần như thế đến lúc không cần gọi nữa thì nó dừng lại"(4). Đây quả là đặc điểm của việc làm thơ trữ tình : không thể có dàn bài chi tiết trước được. Tuy vậy nhà thơ vẫn lưu ý "cần có những ý lớn làm mốc".

---

(1) *Lí luận văn học*. Sđd, tr.211 (trích lại).

(2) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 2, tr. 107 (trích lại).

(3) *Gorki toàn tập*. Sđd, T. 26, tr. 224.

(4) *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*. Sđd, tr. 424.

Thiết kế đã xong, nguyên vật liệu đã sẵn, bước sang thi công, tức là giai đoạn *viết*. Nhưng cũng như thi công có khi phải thay đổi thiết kế, thì viết cũng không phải chỉ là "bồi đắp da thịt" cho sơ đồ, mà có khi phải điều chỉnh lại ít nhiều. Với tiểu thuyết *Anna Carênina*, ban đầu L.Tônxtôi dự định viết Carênin chính trực mà đôn hậu, còn Anna như người phụ nữ suồng sã, phóng đãng. Nhưng cuối cùng ông đã viết Carênin thành một người lạnh lùng, khắc nghiệt, còn Anna là một người phụ nữ có nội tâm sâu sắc, dũng cảm, bị vùi dập, là nạn nhân bi đát của xã hội thượng lưu. Mặc dù đã được thai nghén trước đó, có khi rất lâu, nhưng đến lúc viết nhà văn mới thật sự sống với thế giới hình tượng, mới thật sự "nhập vai" với nhân vật của mình. Đó là lúc kết tinh cao độ của một óc tưởng tượng vô cùng phong phú và sinh động với một tấm lòng đồng cảm mãnh liệt và da diết : Ípxen nói trông thấy được nhân vật của mình từ đầu đến gót chân. Gót thì khóc nức nở trước Inphighêni. Phlôbe kể lại : "Từ hai giờ chiều tôi ngồi viết *Bà Bôvari*. Tôi miêu tả cuộc đi chơi bằng ngựa, bây giờ tôi đang ở chỗ sôi sục nhất, tôi đã viết đến đoạn giữa, mồ hôi tuôn ra ướt đẫm, cổ nghẹn lại. Tôi vừa sống qua một trong những ngày hiếm có nhất trong đời tôi, đấy là những ngày suốt từ đầu đến cuối được sống bằng ảo ảnh... Hôm nay, cùng một lúc tôi vừa là đàn ông, vừa là đàn bà, vừa là tình quân, vừa là tình nương và đã cưỡi ngựa vào rừng đầy những lá vàng giữa một ngày thu. Tôi vừa là những con ngựa, những chiếc lá, là làn gió, vừa là những lời thổ lộ giữa những người yêu nhau, lại vừa là mặt trời đỏ rực làm nhiu lại những cặp mắt chan chứa tình yêu"(1).

Giai đoạn viết hiển nhiên là giai đoạn khó khăn nhất Nhà văn phải vật lộn với từng chữ, từng cách diễn đạt. Nhữ Bá Sĩ từng nghiền ngẫm không hiểu tại sao người xưa làm thơ văn đã dốn hết tâm tư khôn khéo, dụng công khó nhọc "ba năm mới nghĩ được một chữ, mười năm mới nghĩ được một bài" mà vẫn không tự bằng lòng được. Theo Nguyên Hồng kể lại thì Nguyễn Huy Tưởng thuộc loại nhà văn "đẻ đái" khó khăn nhất, có ngày chỉ nhích được mấy dòng bản thảo, nhưng cuối cùng lại dập xóa hết. Nguyễn Đình Thi thì "dòng nào, trang nào cũng làm đi làm lại, xóa, kéo moóc, thêm bớt chi chít như mắc cửi trên giấy". Trong khó khăn chung, Gorki cho rằng khó hơn cả là lúc bắt đầu, là câu đầu tiên, bởi vì như nó có tác dụng quy định cái giọng điệu cơ bản cho toàn tác phẩm, chẳng khác nào sáng tác nhạc vậy. Tố Hữu cũng nói : "Về quá trình làm một bài thơ như thế nào, riêng tôi thì tôi thấy rất khó viết những câu đầu". Viết khó khăn như thế nào, có thể hình dung thêm

(1) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 2, tr. 12 (trích lại).

qua "quy trình" của L.Tônxtôi : lần thứ nhất viết nháp, tiếp theo chép lại, loại bỏ những gì thừa, sắp xếp lại ý cho thật thích hợp, cuối cùng chép lại lần nữa và trau chuốt cách diễn đạt.

Tất nhiên cũng có nhà văn viết khá nhanh như Dôla và Môpátxăng. Tuốcghênhep viết *Rudin* chỉ có năm mươi ngày, *Mối tình đầu* trong mười ngày. Xtăngdan đọc cho người khác chép *Tu viện thành Pácmơ* trong bốn mươi hai ngày. Puskin cũng viết khá nhanh, có ngày ông viết 168 câu thơ trong *Épghêni Ônêghin*, gần như tốc kí vậy. Đa số những trường hợp này, xét đến cùng, đã có một "quá trình viết" cũng khá gian nan diễn ra trước trong óc họ. Đali có nhận xét : "Puskin cả khi tỉnh lẫn lúc mơ đều mang trong mình một công trình nào đó suốt trong nhiều năm, và khi nó đã chín tới trong mình, thì nó tuôn trào thành chữ, thành lời cứ như một nguồn lửa kim loại phút chốc nguội đi trong không khí, và thế là công trình đã hoàn thành"(1). Về mặt này có thể suy nghĩ đến hai loại nhà văn. Một loại hình thành ý đồ và triển khai sơ đồ chậm, thì lúc viết thường nhanh hơn. Loại khác, ngược lại, thì lúc viết gặp nhiều khó khăn hơn. Dĩ nhiên ở đây còn phụ thuộc vào tính chất phức tạp của đề tài, thói quen và cá tính sáng tạo của nhà văn, chứ không hẳn là dấu hiệu của tài năng, và do đó, càng không phải là điều quyết định chất lượng của tác phẩm.

Cuối cùng là giai đoạn *sửa chữa*. Không phải sửa chữa trong khi đang viết, cũng không phải việc sửa chữa khi tái bản thuộc vào một quá trình khác với những bối cảnh khác khi có sự thay đổi hoặc tiến triển trong quan niệm và tài năng của nhà văn cùng sự đóng góp ý kiến của công chúng và giới phê bình. Đây chỉ hạn chế trong phạm vi việc sửa chữa bản thảo lần đầu chưa công bố. Bước vào giai đoạn này, nhà văn mới có cơ hội nhìn bao quát thành quả của mình, hoàn thiện nó để đạt đến tính tư tưởng và tính nghệ thuật theo ý đồ và mong muốn mới nhất và cao nhất lúc đó. Tất nhiên cũng có nhà văn không muốn và cho rằng không cần sửa chữa : Đơ Xtan, Giorgiơ Xăng, Đôđê, Dôla, v.v... Thậm chí có nhà văn như Oantơ Xcốt viết xong tác phẩm cũng không hề đọc lại. Có những nhà văn quan niệm rất duy tâm về vấn đề này. Lamáctin cho sáng tác thơ ca là một cái gì "vô chủ" mà thiêng liêng, nhà văn không có quyền nhúng bàn tay của những kẻ dốt nát vào những cảm hứng cao cả này. Ông còn nói : "sửa chữa, thay đổi, làm hỏng thì thật vô duyên và thảm hại, đây là công việc của một tay thợ đá, chứ không

(1) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 593 (trích lại).

phải của nghệ sĩ"[1]. Trong thực tế quả là có những nhà văn viết xong không sửa chữa, nói đúng hơn là rất ít sửa chữa hoặc sửa chữa rất ít. Theo Tô Hoài kể lại : "Bản thảo của nhà văn Nam Cao, giấy rất phẳng phiu, dòng nào dòng nấy thẳng tăm tắp, chữ nào cũng đủ nét, không ngoáy, chữ cuối trang cũng nắn nót như chữ mở đầu, ít xóa, chữa. Viết xong, anh đọc lại, cũng không xóa mấy"[2]. Điều này chẳng qua là vì nhà văn đã nghiền ngẫm kĩ từng câu, từng chữ trước khi viết rồi. Nhà thơ Đức Hôphên nói : "Khi viết, điều chủ yếu là làm sao suy tính cho tất cả đều phải có một hình thức rõ ràng và ổn định trong đầu, trước lúc chép ra ; trước nhất là nó phải chín muồi trong lòng, chỉ lúc đó mới đáng chép lại"[3]. Nhưng ngay những nhà văn loại này, viết xong họ cũng sửa chữa chút ít. Huygô, người mà khả năng ứng tác rất được ngưỡng mộ, nhưng trong bản thảo vẫn không phải là không có chỗ sửa chữa. Đã là nhà văn nghiêm túc, trừ những thoáng đầu tự choáng ngợp, về sau khi tâm trạng đã lắng xuống, vẫn thường phát hiện ra chỗ thiếu sót trong bản thảo của mình. Cho nên có thể nói, trừ một số trường hợp, còn tuyệt đại đa số nhà văn đều coi trọng khâu sửa chữa "Apôlông – vị thần sửa chữa" là câu châm ngôn của Phlôbe, và chính ông đã kiệt sức trong việc sửa chữa *Bà Bôvari*. Không phải ngẫu nhiên mà người ta gọi Phlôbe là "tên đao phủ không thương tiếc của phong cách". Satôbriăng sửa chữa mười bảy lần bản thảo *Atala*. Raxin sửa chữa *Phêdrơ* trong hai năm. Gorki đã chỉnh lí hơn bốn nghìn chỗ trong *Người mẹ*. Hainơ ngồi hàng tuần để sửa chữa một bài thơ. Bản thảo của Lỗ Tấn đã đưa đi in, tòa soạn còn nhận được dây nói ông gọi đến nhấn mạnh cần phải chữa thêm những chữ, những câu ở trang bao nhiêu, hàng thứ mấy, v.v... Cupơ, nhà văn lãng mạn Anh nói : "Những sửa chữa lặp đi lặp lại không biết mệt mỏi là bí quyết hầu như của bất cứ tác phẩm nào đạt, nhất là của thơ, mặc dù có một số tác giả vẫn khoe mẽ về tính cẩu thả của họ, còn những người khác thì lại đã từng đỏ mặt khi đưa ra các bản nháp của mình"[4]. Vônte thì đã tự nhận : "Tôi không chỉ thấy sai sót của mình, mà còn cảm thấy trách nhiệm của mình đối với những người đang quở trách tôi. Ngoài việc cố gắng sửa chữa, tôi không biết đáp lại sự phê phán bằng một cách nào khác"[5]. Bandắc còn sửa chữa đến cả bản in thử tác phẩm, và có khi phải in thử đến lần

---

(1) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 631 (trích lại).

(2) *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*. Sđd, tr. 39.

(3) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 633 (trích lại).

(4), (5) *Tâm lí học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 636, 637, (trích lại).

thứ mười hai. Về cuốn *Miếng da lừa* ông nói : "Tôi sửa chữa cuốn tiểu thuyết này để làm cho nó trở nên không thể chê trách được, nhưng sau hai tháng làm việc tôi lại phát hiện ra hàng trăm lỗi"[1]. Bôđơle đã làm chậm kế hoạch in hàng năm tháng tác phẩm *Những đóa hoa tội ác* và đã bị nhà xuất bản phản đối chỉ vì như ông đã nói : "Tôi đang vật lộn để chống lại ba mươi câu thơ viết tồi, vấn dở, khó chịu, không đạt yêu cầu"[2]. Đôxtôiépxki nói : "Tài nghệ vĩ đại nhất của nhà văn là ở chỗ biết xóa bỏ. Ai biết và dám xóa bỏ cái của mình, người đó sẽ tiến xa"[3]. Scôpenhao lại nhấn mạnh : "Trong những chỗ bớt đi có nhiều tinh khôn hơn là những chỗ thêm vào[4], v.v...

Tuy vậy việc sửa chữa của nhà văn cũng phải biết dừng lại trước khi quá mức cần thiết. Gớt nói : "Không gì đáng sợ hơn là khát vọng sửa chữa và nâng cao không biết mệt mỏi, để rồi chẳng bao giờ kết thúc được cả". Có trường hợp, Phlôbe cho rằng thôi chữa có lợi hơn. Và L.Tônxtôi có lần cũng tự nhủ phải dừng lại vì ông cảm thấy đã bắt đầu làm hại tác phẩm của mình. Viên Mai, nhà lí luận thơ cổ Trung Hoa đã có ý kiến toàn diện về vấn đề này : "Chữa thơ khó hơn làm thơ, vì sao vậy ? Làm thơ khi hứng đã đến, dễ làm thành bài. Chữa thơ khi đã đi qua, đại thể đã xong, có một hai chữ chưa được vừa lòng, dồn muôn nghìn khí lực ra chữa cũng không xong... Làm thơ không thể không chữa, nhưng không nên chữa nhiều. Không chữa thì ắt hời hợt, chữa lắm lại tắc rối" *(Tùy viên thi thoại)*.

Hoàn thành tác phẩm, một niềm hạnh phúc dạt dào trào dâng đến nhà văn, nhưng với một tâm trạng khó tả, buồn vui lẫn lộn. Vui vì cũng như người mẹ sinh nở, đã đưa lại cho đời một sinh mệnh bấy lâu thai nghén. Nhưng người mẹ tinh thần này cũng có chỗ khác, có xen vào một ít nuối tiếc, vì từ nay phải xa dần những cảnh, những người bấy lâu gắn bó, da diết, thân thương hết mực.

Hồi tưởng lại một khoảnh khắc này, Nguyên Hồng nói : "Và đây, tất cả đã xong... Tôi muốn reo, muốn thét, muốn cười, muốn khóc. Tôi đã muốn kêu gọi tên mấy người thân thiết yêu dấu, và yêu đương của tôi. Tôi đã muốn đứng dậy, dang hết cánh tay, mà hôn, mà cắn... Tôi lại

(1), (2) *Tâm lí học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 637, 639 (trích lại).

(3), (4) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 642.

chỉ nằm xuống cái chõng ngắn hẹp của tôi, hai tay khoanh ấp lấy gáy, mắt nhắm lại mà nghe một cảm giác bâng khuâng, nghẹn nấc và tràn đầy trong người"[1]. Và thế rồi một quá trình mới lại bắt đầu. Gớt cho rằng nhà văn chẳng khác nào những người phụ nữ vừa mới đẻ đã mang thai. Cứ như thế..., bất kì nhà văn nghiêm túc nào cũng sẽ nghĩ như Huygô rằng tác phẩm hay nhất của đời mình còn ở phía trước.

(1) *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi.* Sđd, tr. 59.

Chương XI. BẠN ĐỌC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC

I - TIẾP NHẬN VĂN HỌC VÀ ĐỜI SỐNG LỊCH SỬ CỦA SÁNG TÁC VĂN HỌC

1. Tiếp nhận văn học là giai đoạn hoàn tất quá trình sáng tác - giao tế của văn học

Nghệ sĩ sáng tạo tác phẩm là để truyền đạt những khái quát, cảm nhận về cuộc đời cho người đọc. Ngay khi viết cho mình thì "mình" đó cũng là một người đọc. Do đó, chỉ khi được người đọc tiếp nhận, quá trình sáng tạo kia mới hoàn tất. Ở đây, vai trò của tiếp nhận văn học vô cùng lớn lao. Để hiểu được thực chất của tiếp nhận, cần thấy rõ là hình tượng nghệ thuật tồn tại như một quá trình có nhiều giai đoạn. Thoạt đầu nó nảy sinh trong ý đồ nghệ sĩ và được phát triển thành một thế giới nghệ thuật trọn vẹn tồn tại dưới dạng tinh thần trong ý thức nghệ sĩ. Giai đoạn hai là nó được thể hiện vào một phương tiện vật chất nhất định, trở thành một tác phẩm mà người ta có thể đem ra đọc, trình diễn, sản xuất (đúc tượng, in sách...). Tác phẩm được "cắt rốn" rời khỏi ý thức tác giả và tồn tại độc lập trong xã hội. Nhưng ở đây, tác phẩm tồn tại qua một văn bản, được hiểu như một tổ chức kí hiệu chặt chẽ, liên tục, phù hợp với một cấu trúc ý nghĩa trọn vẹn, phức tạp. Đối với những người không biết, hoặc không có ý định tiếp nhận văn học, thì tác phẩm đến đây nhiều lắm chỉ được sử dụng như một vật, và như vậy quá trình hình tượng bị đứt đoạn, tác phẩm bị bỏ quên. Điều đó cũng giống như một bức thư mà không có ai nhận thì nó không tồn tại như là một bức thư, mà chỉ như một dấu tích, một bản thảo. Tác phẩm chỉ có được đời sống khi được tiếp nhận. Ở đây, hình tượng bước vào giai đoạn tồn tại thứ ba, sự tiếp nhận chuyển nội dung văn bản thành một thế giới tinh thần, biến tác phẩm thành yếu tố của đời sống ý thức xã hội. Điều này cũng giống như sự sử dụng, tiêu dùng trong sản xuất nói chung. Mác nói : "Chỉ có sử dụng mới hoàn tất hành động sản xuất, mang lại cho sản phẩm một sự trọn vẹn với tư cách là

sản phẩm"[1]. Như vậy tiếp nhận là một giai đoạn tồn tại của hình tượng nghệ thuật, là một khâu không thể thiếu được của sáng tạo nghệ thuật như "là một hoạt động sản xuất tinh thần"[2].

Sự tiếp nhận văn học diễn ra như thế nào, phạm vi của nó đến đâu là một vấn đề phức tạp. Không phải mọi sự sử dụng tác phẩm đều coi là "tiếp nhận văn học". Khi các nhà nghiên cứu chỉ tìm thấy trong tác phẩm văn học các bằng chứng về ngôn ngữ, văn học, về lịch sử, về tâm lí hoặc về kinh tế... thì đó không phải là tiếp nhận văn học. Văn học là một sản phẩm tinh thần, kết tinh những kinh nghiệm tư tưởng tình cảm của con người trước một cuộc sống nhất định. Chỉ khi nào sử dụng đến thế giới tinh thần đó mới coi là tiếp nhận văn học toàn vẹn. Ở đây có sự khác biệt căn bản giữa sử dụng sản phẩm vật chất và tiếp nhận sản phẩm tinh thần. Trong sản xuất vật chất, con người chiếm lĩnh vật liệu tự nhiên dưới một hình thức xã hội, và dưới hình thức đó, con người lại sử dụng chính các thuộc tính vật chất sẵn có của tự nhiên. Chẳng hạn lông cừu trong áo dạ, chất đồng trong cái xanh, chất bột trong bánh mì. Trong sản xuất tinh thần ở nghệ thuật con người cũng tái hiện lại các thuộc tính tự nhiên của thế giới, lại phải dùng các phương tiện vật chất kí hiệu để truyền giữ, nhưng người ta chỉ sử dụng các khách thể tinh thần và ý nghĩa của chúng. Mua tranh rồi lấy người trong tranh làm vợ chỉ là một truyền thuyết thi vị về nỗi khát khao những giá trị tinh thần. Nói như thế không phải là thuộc tính tự nhiên của chất liệu không có ý nghĩa. Mác từng nói : "đặc tính vật chất của màu và đá granit cũng không nằm ngoài phạm vi hội họa và điêu khắc"[3]. Bức tượng gỗ hoặc đá có một phẩm chất thẩm mĩ mà bức tượng vàng và đồng không thay thế được. Nhưng ngay ở đây, các thuộc tính tự nhiên được sử dụng ở ý nghĩa tinh thần. Như sử dụng mọi sản phẩm tinh thần khác, người tiếp nhận ở đây phải biết "khắc phục" tính vật chất, biết "giải mã" để tiếp xúc với thế giới tinh thần. Đúng như nhà lí luận văn học xưa của Trung Hoa là Lưu Hiệp trong thiên *Tri âm* có nói : "Người làm văn tình cảm rung động mà phát ra lời, người xem văn phải rẽ văn mà thâm nhập vào tình cảm"[4]. Người đọc mà không biết "khắc phục chất liệu" thì sẽ giống như nhân vật của Sêkhốp trong vở kịch *Chim hải âu*, xem ôpêra về chỉ thích một điều là diễn viên có giọng hát tốt.

---

(1) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 46, phần 1, tr. 30 (tiếng Nga).

(2) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 26, phần 1, tr. 355 (tiếng Nga).

(3) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 13, tr. 136 (tiếng Nga).

(4) *Văn tâm điêu long chú. Tri âm* (quyển hạ). Bắc Kinh, 1958, tr. 715 (tiếng Hán).

Tiếp nhận đòi hỏi người đọc trước hết phải biết tri giác, cảm thụ tác phẩm, phải hiểu ngôn ngữ, tình tiết, cốt truyện, thể loại để có thể cảm nhận hình tượng trong sự toàn vẹn các chi tiết, các liên hệ. Cấp độ thứ hai, người đọc tiếp xúc với ý đồ sáng tạo của nghệ sĩ, thâm nhập vào hệ thống hình tượng như là sự kết tinh sâu sắc của tư tưởng và tình cảm tác giả. Cấp độ thứ ba, đưa hình tượng vào văn cảnh đời sống và kinh nghiệm sống của mình để thể nghiệm, đồng cảm. Cuối cùng, nâng cấp lí giải tác phẩm lên cấp quan niệm và tính hệ thống, hiểu được vị trí tác phẩm trong lịch sử văn hóa, tư tưởng, đời sống và truyền thống nghệ thuật.

Tiếp nhận văn học đòi hỏi sự tham gia của toàn bộ nhân cách con người – tri giác, cảm giác, tưởng tượng, liên tưởng, suy luận, trực giác – đòi hỏi sự bộc lộ cá tính, thị hiếu, và lập trường xã hội, sự tán thành và phản đối... Chính vì vậy khái niệm tiếp nhận bao quát hơn và bao hàm các khái niệm cảm thụ, thưởng thức, lí giải, đồng cảm...

2. Tính khách quan của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là một hoạt động xã hội lịch sử, mang tính khách quan, nhưng một thời gian dài, người ta xem nó như một hoạt động cá nhân, chủ quan thuần túy. Có quan niệm cổ xưa xem tiếp nhận văn học là một việc "tri âm" của những cá nhân đặc thù, hiếm hoi, có khả năng nhận ra cái chí của tác giả. Thời Xuân thu ở Trung Quốc, có Chung Tử Kì nghe đàn Bá Nha mà biết được chí người đàn ở cao sơn hay lưu thủy. Và Bá Nha cũng chỉ gảy cho Tử Kì nghe, nên khi Tử Kì chết, Bá Nha đập đàn không gảy nữa. Lưu Hiệp nói : "Tri âm thực khó thay ; Âm đã khó tri, người tri khó gặp, gặp kẻ tri âm, nghìn năm có một !"(1). Truyền thuyết và quan niệm đó bao hàm một tư tưởng hoài nghi về khả năng tiếp nhận khách quan phổ biến của văn nghệ. Nó sẽ dẫn đến quan niệm nghệ thuật viết cho một ít độc giả sành nghệ thuật, hoặc cách đọc tầm nguyên, cốt tìm ra dụng tâm, dụng ý, tâm sự của tác giả.

Một quan niệm khác cho rằng tiếp nhận văn học là lấy "ý" của mình mà suy ra "chí" của tác phẩm. Mạnh Tử trong thiên *Vạn Chương* chủ trương : "Người giải thích thơ không vì văn mà hại lời, không vì lời mà hại chí, lấy ý (mình) mà truy ngược lại chí (của tác giả), làm thế thì đạt được"(2). Phương pháp lấy ý mà tìm ngược lại chí đã làm cho các học giả đời Hán biến một số bài dân ca trong *Kinh thi* thành bài ca ca ngợi "sức giáo hóa của Văn Vương – đức hạnh của hậu và phi". Học giả

---

(1) *Văn tâm điêu long chú. Tri âm* (quyển hạ). Bắc Kinh, 1958, tr. 714 (tiếng Hán).

(2) Quách Thiệu Ngu. *Trung Quốc văn học phê bình sử*. Bắc Kinh, 1961, tr. 27 (tiếng Hán).

Nam Tống hiểu đó là bài ca chỉ trích thói dâm bôn, nhưng vẫn chỉ là tìm ra cái "chí" của kẻ bảo vệ đạo đức phong kiến. Mãi đến thời Ngũ tứ (1919), *Kinh thi* mới được đọc như là những bài dân ca tình tứ, táo bạo.

Văn nhân xưa còn phát triển quan niệm đọc kí thác, cho rằng : "Dụng tâm tác giả chưa chắc đã vậy, mà dụng tâm của người đọc tại sao lại không được như vậy"(1). Kim Thánh Thán cũng chủ trương lấy lòng mình mà đọc văn, dụng tâm tác giả không quan trọng. Một số tác giả phương Tây như Bôđơle, Phrăngxơ cũng cho rằng đọc tác phẩm là một cuộc "phiêu lưu của tâm hồn". Cách đọc này giải phóng sức sáng tạo người đọc nhưng lại dễ rơi vào chủ quan, xuyên tạc.

Quy luật tiếp nhận văn học là một vấn đề lớn của mĩ học hôm nay. Các nhà lí luận phương Tây xây dựng lí luận tiếp nhận là để lợi dụng hiện tượng tiếp nhận nhằm phủ nhận nội dung phản ánh hiện thực, chân lí đời sống của sáng tác văn học, xóa bỏ tính quy định xã hội - lịch sử đối với quá trình văn học. Chẳng hạn nhà lí luận Tây Đức là Đintei đề xuất lí luận giải nghĩa văn học nhằm mục đích "hiểu tác giả hơn là bản thân tác giả, xuất phát từ tính chất không tự giác của sáng tác". Quá trình giải nghĩa trải qua ba giai đoạn : "Thể nghiệm, biểu hiện và hiểu"(2), bởi vì theo họ, bản chất của sáng tác là tìm lối thoát cho cảm thụ của nghệ sĩ. Đầu thế kỉ này, một nhà lí luận Nhật Bản, Trù Xuyên Bạch Thốn (1880-1923), xem bản chất của sáng tác là một "biểu hiện tượng trưng của đau buồn" đã đề ra lí luận tiếp nhận gồm bốn giai đoạn : 1 - "Giai đoạn lí trí" - người đọc phải hiểu được ngôn ngữ, cốt truyện ; 2 - "Giai đoạn cảm giác" - chuyển hiểu biết thành cảm giác cụ thể ; 3 - "Giai đoạn hình tượng cảm giác" - phát hiện ấn tượng nội tại, 4 - "Giai đoạn đồng cảm sinh mệnh" - tức là người đọc thâm nhập, cùng sống trong cõi vô thức của tác giả, phát hiện cái ta trong tác phẩm của người(3). Tuy con đường tiếp nhận được hiểu khác nhau, nhưng hai quan niệm trên giống nhau ở chỗ đều xem cơ sở của sáng tác là tự biểu hiện, cơ sở của thưởng thức là đồng cảm. Theo cách đó, đọc là một phạm vi tự trị của ý thức người đọc, tách rời xã hội, lịch sử.

Những người theo lí thuyết mã hóa, tượng trưng về văn học thì chủ trương tác phẩm có nhiều cách đọc, có nhiều nghĩa, không phụ thuộc vào các hoàn cảnh xã hội xung quanh. Chẳng hạn nhà lí luận Pháp

---

(1) Đàm Hiến Thanh. *Phục đường từ lục tự*. Xem : Vương Quý Ân. *Thưởng thức từ*. Văn nghệ báo, số 2-1963, tr. 38.

(2) Xem Nauman (chủ biên). *Xã hội, văn học, dọc*. Mátxcơva, 1978, tr. 90 - 91 (tiếng Nga).

(3) Xem *Tượng trưng của đau buồn. Lỗ Tấn dịch văn tập*, T. 3, tr. 54-59, 49 (tiếng Hán).

Bartơ cho rằng : "Khi đọc tác phẩm, tôi đặt vào sự đọc cái tình huống *của tôi*... tình huống luôn thay đổi ấy *làm ra* tác phẩm, chứ không phải tìm lại được nó ; tác phẩm không thể phản đối, chống lại cái ý nghĩa mà tôi gán cho nó, vào thời điểm mà chính bản thân tôi, tuân theo sự quy định của mã tượng trưng, tạo ra nó, tức là vào thời điểm mà tôi ưng thuận ghi thêm sự đọc của mình vào cái không gian của những tượng trưng"(1). Bằng cách đó Bartơ chối từ việc nghiên cứu nguồn gốc và sự phát minh của tác phẩm văn học. Và như vậy lí luận tiếp nhận này đã đi đến chỗ cắt đứt quá trình của hình tượng nghệ thuật, cắt đứt bản thân sự giao tế có tính chất xã hội và khách quan của văn học.

Từ lí thuyết hiện tượng học, Ingarđen xem tiếp nhận văn học như là quá trình cụ thể hóa một tác phẩm như nó vốn có. Theo ông, tác phẩm đó là một cấu tạo có nhiều lớp : 1 – Một cấu tạo âm thanh ngôn ngữ, trước hết là tiếng vang của từ ; 2 – Nghĩa của từ hay ý của đơn vị ngôn ngữ như câu ; 3 – Cái mà tác phẩm nói tới như một vật được miêu tả ; 4 – Cái hình thù mà vật kia hiện lên hữu hình cho ta. Nhưng đó chỉ là bộ xương sơ lược, đòi hỏi người đọc cụ thể hóa, bổ sung, bù đắp(2). Nhưng quan hệ giữa sự cụ thể hóa với bộ xương ở nhà khoa học Ba Lan hoàn toàn không mang nội dung xã hội lịch sử.

Không thể lí giải đúng đắn bản chất của tiếp nhận văn học nếu mang một quan niệm duy tâm về bản chất của tác phẩm và hoạt động văn học. Văn học phản ánh đời sống xã hội nên vốn mang tính khách quan. Mặt khác nội dung tinh thần của tác phẩm được truyền đạt trên cơ sở ngôn ngữ toàn dân và các phương tiện tạo hình, biểu hiện nên hoàn toàn có thể truyền đạt các yếu tố nội dung tương đồng, bất biến từ tác giả tới người đọc. Chúng định hướng giới hạn sự lí giải, tưởng tượng của người đọc, nên người đọc có thể tiếp cận đồng nhất với tác phẩm. Bằng chứng là giữa người đọc và tác giả có thể có được sự đồng cảm cao độ. Chẳng hạn, đọc xong *Khói lửa* của Bácbuyx (1873 – 1935), nhiều người lính đã viết thư cho tác giả khẳng định sự đồng tình của họ. "Đọc sách của ông, – một người lính viết, – tôi thấy như mình đang bò từ chiến hào ra. Tôi như thấy mặt mình tiều tụy, bẩn thỉu và xúc động". Một người khác viết : "Ông là người phát ngôn cho những kẻ đã phải chịu đau khổ trong chiến tranh. Ông đã dũng cảm nói ra những chân lí mà chúng tôi ai cũng cảm thấy nhưng không dám nhìn thẳng vào". Nhiều chiến sĩ Xô viết cũng đã biên thư cho Sôlôkhốp sau khi xem *Họ chiến đấu vì Tổ quốc*, xác nhận nhà văn như là viết về họ : "Rất thực.

---

(1) Dẫn theo Khrápsencô. *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1984, tr. 295.

(2) Ingarđen. *Nghiên cứu về mĩ học*. Mátxcơva, 1962, tr.23 – 24, 72–73 (tiếng Nga).

Tất cả tôi đều đã trải qua". Những độc giả đã xem tiểu thuyết, kịch đều có những ấn tượng chung vững bền về nhân vật, đến nỗi có thể phán xét các diễn viên đóng nhân vật ấy có "giống" hay không. Đối với phương diện cơ bản, bất biến này, người đọc càng tiếp xúc với tác phẩm càng có ấn tượng xác định. Dĩ nhiên mức độ đồng nhất này có giới hạn. Nó giống như sự đồng nhất của các bản dịch đối với nguyên tác, như sự thống nhất trong cái đa dạng, cái chung trong cái riêng. Nếu như không thể phủ nhận các yếu tố chung bất biến này thì cũng vậy, không thể phủ nhận tính khách quan của tiếp nhận văn học.

3. Bản chất xã hội của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là một hoạt động mang tính cá nhân sâu sắc, gắn liền với tình cảm, thị hiếu của mỗi người. Ngày xưa, Lưu Hiệp đã nhận thấy : "Người khảng khái nghe điệu hiên ngang liền gõ nhịp, người kín đáo thấy văn hàm súc liền đi theo, kẻ sáng ý thấy văn đẹp thì động lòng, kẻ chuộng lạ thấy chuyện khác thường thì mê đắm"(1). Nhưng về bản chất, tiếp nhận văn học mang khuynh hướng xã hội, gắn liền với đời sống thực tế. Chẳng hạn, Gorki hồi tưởng một lần tiếp nhận văn học của ông : "Tôi tình cờ bắt gặp một quyển sách dày, đoạn đầu đã bị xé, tôi đem ra đọc và chẳng hiểu gì hết, ngoài một trang kể chuyện một ông vua muốn phong hầu cho người bắn cung bình thường, nhưng anh ta trả lời vua bằng thơ :

Hỡi ơi, hãy để cho tôi
Sống thác tựa người dân quê rộng bước
Cha tôi – người nông dân bình thường thuở trước,
Tôi – con người – tôi mong được như cha.
Chả là khi anh em bình dị chúng ta
Trong công việc tỏ ra người tài trí
Hơn cả đức ông lấy lừng danh vị
Thì vinh quang càng to lớn hơn ra.

Tôi đã chép mấy câu thơ nặng nề đó vào quyển vở, và trong bao nhiêu năm, mấy câu thơ ấy đối với tôi có cái gì giống với chiếc gậy của người lữ khách, và có lẽ nó là chiếc mộc che chở cho tôi tránh được sự quyến rũ và những lời giáo huấn ti tiện của bọn trưởng giả, tức là các "đức ông quyền quý" của thời ấy"(2).

Có thể dẫn ra vô vàn ví dụ về tính khuynh hướng xã hội trong tiếp nhận văn học như vậy. Đó là Puskin âu sầu khi nghe Gôgôn đọc *Những*

---

(1) *Văn tâm điêu long chú. Tri âm* (quyển hạ). Sđd, tr. 714 (tiếng Hán).

(2) *Tôi đã học viết như thế nào.* Trong sách : *M.Gorki bàn về văn học,* T. 1, Hà Nội, 1965, tr. 212.

linh hồn chết, Lênin thấy ngột ngạt khi đọc *Phòng số sáu* của Sêkhốp, Dimitrốp đọc *Làm gì ?* của Sécnưsepxki, ngâm thơ Gớt trong tù. Nếu lấy ví dụ trong tác phẩm văn học thì có thể kể trường hợp nhân vật Hoàng đọc *Tam quốc chí diễn nghĩa* trong *Đôi mắt*, nhân vật Mariuýt đọc hồi kí trong *Những người khốn khổ*. Và đây là Bác Hồ "tiếp nhận" Lỗ Tấn :

"Ngày nào, khi nói đến Đảng ta, Hồ Chủ tịch đã dịch hai câu thơ của Lỗ Tấn :

Trợn mắt xem khinh nghìn lực sĩ
Cúi đầu làm ngựa các nhi đồng.

Và Người giải thích : "Nghìn lực sĩ" có nghĩa là những kẻ địch mạnh, ví dụ lũ thực dân Pháp, bọn can thiệp Mĩ, cũng có nghĩa là những sự khó khăn, gian khổ. "Các nhi đồng" nghĩa là quần chúng nhân dân hiền lành đông đảo ; cũng có nghĩa là những công việc ích quốc lợi dân"(1). Chính tính khuynh hướng xã hội làm cho tiếp nhận văn học sâu sắc và giàu sáng tạo. Dĩ nhiên, lập trường giai cấp quy định thái độ và phương pháp tiếp nhận. Tương truyền, Napôlêông đọc Cornây và tán thưởng : "Nếu ông còn sống, ta sẽ sắc phong cho ông". Còn Tự Đức đọc *Truyện Kiều*, đến câu trái ý liền nổi giận : "Nếu ông còn sống ta sẽ nọc ra đập ba chục roi". Ngược lại, chính quần chúng nhân dân là kẻ tiếp thụ, gìn giữ và phát huy những tác phẩm mang nội dung cách mạng, dân chủ, tiến bộ.

4. Tính sáng tạo của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là tri giác, lí giải tác phẩm, nhưng không phải là một hoạt động tiêu cực. Tính sáng tạo của tiếp nhận văn học đã được khẳng định từ lâu. Nhà ngữ văn Nga Pôtépnhia đã nói : "Chúng ta có thể hiểu được tác phẩm thi ca chừng nào chúng ta tham gia vào việc sáng tạo nó"(2). Nhưng vấn đề đặt ra là *hiểu* cho đúng thực chất của tính sáng tạo này. Sáng tạo đây là để hiểu tác phẩm, chứ không phải làm ra tác phẩm mới. Nội dung của tác phẩm không phải là do người đọc mang từ ngoài vào, mà vốn chứa đựng trong tác phẩm. Nếu không như thế thì không lí giải được tại sao có những tác phẩm trường tồn với thời gian, còn nhiều tác phẩm khác thì rơi vào quên lãng. Thống kê xã hội học cho biết 80% ấn phẩm năm trước, năm sau đã bị bỏ quên, và cứ hai mươi năm, số ấn phẩm bị quên là 99%. Dĩ nhiên số bị quên có vai trò lớn lao của chúng trong đời sống và trong văn học, nhưng số

---

(1) Võ Nguyên Giáp. *Những năm tháng không thể nào quên*. Hà Nội, 1974, tr. 92.

(2) Pôtépnhia. *Mĩ học và thi pháp học*. Mátxcơva, 1976, tr. 543.

được nhớ chứng tỏ số phận chúng không phải chỉ do bạn đọc định đoạt mà còn do "phẩm chất bên trong của chúng"[1]. Ngoại trừ các hành động dã man như sát hại nhà văn, đốt sách mà bọn quân phiệt có thể làm, người đọc không thể tự tiện lãng quên các tác phẩm lớn hoặc làm sống lại tác phẩm tồi.

Tính chất sáng tạo của người đọc và tác giả khác nhau trên căn bản. Nhà văn tìm tòi, khái quát để tạo ra tác phẩm mới. Cố gắng của người đọc là phát hiện lại tác phẩm, thâm nhập vào những chiều sâu có thể là bất ngờ đối với tác giả. Đó là hai hướng sáng tạo khác nhau, vì thế câu chuyện "đồng sáng tạo", như có người vạch ra, chỉ là một ẩn dụ thi vị "chứ không phải là một khái niệm chặt chẽ"[2]. Chỉ trong một số trường hợp, khi người đọc là người biên tập, người nhuận sắc, là người dịch, người vẽ minh họa, người chuyển thể ... mới có thể nói phần nào là người đồng sáng tạo với tác giả. Trong tiếp nhận, "đồng sáng tạo" của người đọc được hiểu là hoạt động cùng sản xuất sản phẩm tinh thần với tác giả, hoàn thành chu trình sản xuất mà tác giả đã khởi đầu, và chủ yếu là nói sự đồng thể nghiệm, đồng cảm, cùng biểu diễn để làm sống dậy cái điều nhà văn muốn nói.

Lí luận xem tiếp nhận văn học như một sự "cụ thể hóa" tác phẩm vốn chỉ như một "bộ xương" cũng không đúng. Nghệ sĩ không miêu tả toàn bộ hiện thực mà chỉ chọn lấy những chi tiết, đường nét tiêu biểu, điển hình, giàu sức biểu hiện. Đó không phải là "bộ xương", mà là máu thịt, là tinh túy của suy nghĩ và cảm xúc. Hoạt động tiếp nhận cũng không hướng chủ yếu tới việc thêm thắt các chi tiết và hành động cho hình tượng. Sẽ rất nhầm, nếu khi xem một bức tượng nửa người, tưởng tượng sáng tạo của người xem liền nghĩ ra thêm phần dưới để "bổ sung" vào ! Nội dung của tác phẩm văn học, như một nhà mĩ học Xô viết đã nói, không tự rót vào đầu người đọc như người ta rót nước từ ấm vào ca[3] mà phải do người đọc đánh thức dậy. Do đó tính tích cực của tiếp nhận văn học trước hết là làm nổi lên những nét mờ, khôi phục những chỗ bỏ lửng, nhận ra mối liên hệ của các phần xa nhau, ý thức sự chi phối vận động của chỉnh thể. Lênin rất tán đồng câu nói sau đây của Phơbách : "Viết một cách thông minh, là không nói hết, là để cho người đọc tự nói với mình những quan hệ, những điều kiện, những giới hạn mà chỉ với những quan hệ, điều kiện và giới hạn ấy thì một câu nói mới có ý nghĩa"[4]. Rõ ràng ở đây không được đồng nhất việc phát hiện lí giải tác phẩm với việc sáng tạo ra tác phẩm.

---

(1), (2) Khrápsencô. *Sáng tạo nghệ thuật*... Sđd, tr. 296, 297.

(3) Axmux. *Đọc là lao động và sáng tạo*. Trong sách : *Những vấn đề lí luận và lịch sử mĩ học*. Mátxcơva, 1968, tr.62 (tiếng Nga).

(4) Lênin. *Bút kí triết học*. Hà Nội, 1963, tr. 71.

Tuy nhiên tính sáng tạo của tiếp nhận không chỉ là làm sống dậy có tính biểu diễn cả một thế giới nghệ thuật trong tâm hồn, mà ở sự lí giải, thâm nhập vào chiều sâu của hình tượng, mà chúng ta sẽ nói ở dưới.

5. Đời sống lịch sử và tính nhiều tầng nghĩa của tác phẩm văn học

Do được tiếp nhận mà tác phẩm văn học có thể tham gia vào các môi trường xã hội khác nhau, thuộc các thời kì lịch sử khác nhau. Từ đó tác phẩm văn học có một đời sống lịch sử và số phận lịch sử của nó. Có những tác phẩm hiển hách một thời, rồi sau bị quên, trong số đó có tác phẩm sẽ được nhớ lại vào lúc khác, còn phần khác sẽ bị chìm đi mãi mãi. Có tác phẩm được tiếp nhận lúc đầu khó khăn, nhưng sau lại có vị trí vững vàng. Như vậy lịch sử văn học không chỉ là lịch sử ra đời của các tác phẩm, mà còn là lịch sử tiếp nhận tác phẩm nữa.

Đời sống lịch sử của tác phẩm văn học là sự vận động của tác phẩm trong dòng trôi của các thế hệ và thời đại lịch sử. Tác phẩm không đứng yên, không đồng nhất với dự đồ ban đầu, không đồng nhất với chính nó. Điều này không chỉ thể hiện trong sáng tác dân gian với tính biến cải và dị bản. Lịch sử văn học viết biết đến nhiều dị bản *Truyện Kiều, Chinh phụ ngâm, Lục Vân Tiên,* thơ Hồ Xuân Hương, thơ Tú Xương, thơ Nguyễn Khuyến, v.v... Văn học hiện đại cũng có những dị bản. Tác phẩm càng có âm hưởng xã hội lớn lao ; càng có nhiều dị bản. Nhiều khi muốn tìm ra một văn bản gốc, kết quả chỉ làm ra được một dị bản mới. Nhưng đời sống lịch sử của tác phẩm chủ yếu không ở sự biến đổi văn bản, mà ở sự tiếp nhận. Về mặt này, số phận tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* của Xécvantex và *Truyện Kiều* của Nguyễn Du thuộc vào các trường hợp điển hình.

Đôn Kihôtê từ khi ra đời đã được tiếp nhận rất khác nhau. Chỉ riêng chân dung, tác giả cho biết rất sơ sài, người gầy, mặt khô, có thể nói là thiếu chân dung. Nhưng tranh minh họa của Guxtave Dorê cho thấy Đôn Kihôtê cao gầy, trán cao, mũi nhọn, mắt trợn trừng như trông thấy ma. Tranh minh họa của Toni Johannot đã khác, mắt chàng kị sĩ đầy u uất, trầm tư.

Khi mới ra đời, người Tây Ban Nha hiểu Đôn Kihôtê là một chàng điên buồn cười. Dịch sang tiếng Anh, dần dần chàng kị sĩ có một bộ mặt khác. Đó là một người ngây ngô vừa buồn cười vừa đáng yêu. Một tác giả viết : "Nỗi thất vọng của chàng làm ta vừa cười, vừa thương. Khi thương chàng, ta nghĩ tới thất vọng của mình ; khi cười chàng thì ta tự biết, chàng chẳng buồn cười hơn ta". Dịch sang tiếng Pháp, dần

dần Đôn Kihôtê được hiểu mới hơn, theo "khẩu vị" Pháp của thế kỉ XVII : Đôn Kihôtê là người có lí tính, trọng đạo đức. Suốt thế kỉ XVIII giới văn học Anh xem Đôn Kihôtê là người đáng kính vì có quan niệm đạo đức nghiêm túc, có lí tính mãnh liệt, và vì lí tính quá mãnh liệt mà chàng gạt bỏ phán đoán của cảm giác.

Sang thế kỉ XIX, dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn, Đôn Kihôtê trở thành một nhân vật bi kịch : chàng tự nguyện hi sinh bản thân, một lòng phấn đấu để thực hiện một lí tưởng mà đời không dung, cho nên vừa buồn cười, vừa bi thảm. Bairơn lấy làm xót xa khi thấy Đôn Kihôtê bị đem làm trò cười. Trong Đônjuan, ông viết :

Buồn nhất trong câu chuyện buồn này
Là chúng ta cười nhưng nhân vật đúng
Chàng tuyên bố các lí thuyết vẻ vang
Đấu tranh chống bạo quyền và giữ gìn lẽ phải
Nhưng đời xếp chàng vào hạng người điên
Chẳng biết gì phải trái.

Nhưng ngược lại, những người mang cảm quan hiện thực chủ nghĩa thì hiểu Đôn Kihôtê như là sự hạ bệ các lí tưởng anh hùng ảo tưởng, xa thực tế, không nhận ra thực tại (Hainơ, Bêlinxki). Nhưng rồi sau, Hainơ, rồi Tuốcghênhep hiểu Đôn Kihôtê là người xả thân, thà chết không bỏ lí tưởng. Theo Laphácgơ, Mác hiểu Đôn Kihôtê ngây ngô buồn cười là vì chàng muốn diễn lại trong xã hội tư sản một đạo lí hiệp sĩ đã lỗi thời. Người ngày nay có kẻ hiểu Đôn Kihôtê là điển hình của chủ nghĩa chủ quan, của chủ nghĩa duy ý chí... *Truyện Kiều* cũng là một hiện tượng nổi bật về đời sống lịch sử qua các thời đại. Từ khi ra đời, *Truyện Kiều* liền được yêu chuộng, nhưng cũng được tiếp nhận khác nhau. Phái người đọc đại diện cho đạo đức phong kiến chính thống (như Minh Mệnh, Tự Đức, Nguyễn Văn Thắng...) đều tiếp nhận Kiều như hiện thân cho sự hi sinh thân mình để gìn giữ cương thường luân lí phong kiến. Trong một bài thơ, Tự Đức nói rõ :

Ngẫm lại cổ kim người hào kiệt
Một thân mà gánh đạo cương thường
Được thua sướng khổ, thôi đừng nói
Hẳng đem lời ngọc phả văn chương

(Nguyên văn chữ Hán)

Nguyễn Công Trứ mạt sát Kiều cũng từ một lập trường ấy (xem bài *Vịnh Thúy Kiều*). Trái lại phái người đọc đại diện cho lớp trí thức bất

đắc chí, thì tiếp nhận Kiều như hiện thân của số phận tài tình bạc mệnh. Tiêu biểu là Phạm Quý Thích :

Đoạn trường trong mộng căn duyên hết
Bạc mệnh đàn xong, oán hận còn

(Nguyên văn chữ Hán)

Sang đầu thế kỉ XX, trước hiện thực đen tối, Nguyễn Khuyến tiếp nhận Kiều như một bức tranh hiện thực :

Có tiền việc ấy mà xong nhỉ
Đời trước làm quan cũng thế a ?

Từ lập trường của một kẻ bán nước làm tay sai cho giặc, Phạm Quỳnh tiếp nhận Kiều như một thể hiện cho tính cách "trung dung" và "đành phận"(1). Các nhà văn lãng mạn trước 1945 như Lan Khai, Lưu Trọng Lư, tiếp nhận nàng Kiều như con người của nhân tính muôn thuở. Những độc giả tiến bộ, cách mạng tiếp nhận *Truyện Kiều* qua cảm hứng tố cáo, nhân đạo, đòi quyền sống (Hoài Thanh, Xuân Diệu, v.v...).

Hai ví dụ trên đây cho ta thấy rõ đời sống lịch sử của tác phẩm văn học là một hiện tượng phức tạp, không thuần nhất, đầy mâu thuẫn. Hình tượng nghệ thuật, do vậy, không phải là nhất thành bất biến. Từ đó không thể rút ra kết luận chiết trung, cho rằng trong lịch sử, tác phẩm văn học là tổng cộng các sự tiếp nhận về nó. Bởi vì các sự tiếp nhận trên tuy đều xuất phát từ tác phẩm, nhưng trong một số trường hợp, đã lệch lạc, phiến diện, nói chưa tới hay nói quá đáng. Chúng ta có thể tán thành quan điểm của Phrăngxơ, xem đọc là một cuộc đối thoại với tác giả, đồng ý với Huygô xem đọc là cuộc đối thoại với chính mình, nhưng tiếp nhận văn học trên hết là khám phá cái mới trong cuộc sống và trong nghệ thuật, là nhận thức chính mình, hưởng thụ và tự giáo dục. Vì vậy không thể gạt vấn đề chân lí ra ngoài tiếp nhận. Không thể coi những tiếp nhận xa rời chân lí nghệ thuật và chân lí đời sống là có ý nghĩa. Theo dõi đời sống lịch sử của các tác phẩm văn học ta thấy rõ một điều là tiếp nhận văn học ngày càng chiếm lĩnh tác phẩm sâu sắc hơn, toàn diện hơn, cụ thể hơn, trong nhiều tương quan và bình diện hơn. Nhưng đồng thời phải nhấn mạnh rằng trong những cách lí giải khác nhau về tác phẩm nghệ thuật có chỗ đúng, có chỗ sai, nhưng hoàn toàn không có nghĩa là chỉ có một cách hiểu nào đó là duy nhất

(1) Phạm Quỳnh. *Thượng chi văn tập*, T. 3, tr. 148.

đúng. Xét theo quan điểm lịch sử rộng lớn thì nhiều sự tiếp nhận khác nhau đều tỏ ra tương đối đúng. Điều này gắn liền với sự khái quát nhiều mặt, nhiều nghĩa của tác phẩm, đồng thời cũng gắn liền với việc tác phẩm được soi rọi dưới ánh sáng của các văn cảnh khác nhau. Chỉ trong đời sống lịch sử dài lâu, sáng tác văn học mới bộc lộ hết sự phong phú và sức mạnh ẩn tàng của nó. Tóm lại, tác phẩm văn học là một quá trình, chân lí nghệ thuật cũng là một quá trình. Ở đây cần phân biệt đúng sai, lập trường lạc hậu hay tiên tiến, nhưng ở đây không có sự lí giải tiếp nhận duy nhất đúng. Điều này bảo đảm một chân trời tự do cho tiếp nhận và phát triển nhân cách người đọc.

II - NGƯỜI ĐỌC TRONG QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC

1. Người đọc như một yếu tố bên trong của sáng tác văn học

Theo quan điểm thống nhất biện chứng giữa sản xuất và tiêu dùng có thể thấy rõ được thực chất của vai trò người đọc trong sáng tác văn học. Mác nói : "Với tư cách là một đòi hỏi, một nhu cầu, bản thân sự tiêu dùng là một yếu tố nội tại của hoạt động sản xuất"(1), bởi vì sản xuất phải đáp ứng tiêu dùng bằng cách sản xuất ra cái để tiêu dùng cách tiêu dùng và do đó tạo ra sự tiêu dùng. Quan hệ sáng tạo và tiếp nhận cũng như vậy. Chủ tịch Hồ Chí Minh mỗi khi nói chuyện với nhà văn, nhà báo thường nhắc nhở : Bao giờ cũng phải tự hỏi : "Ta viết cho ai xem ?", "Phải đặt câu hỏi : Viết cho ai ?"... "Viết để làm gì ?"..., rồi "Viết cái gì ?"(2).

Đối với nhà văn, người đọc bao giờ cũng là hiện thân của nhu cầu xã hội. Trong mọi trường hợp, mỗi khi nói tới người đọc, nhà văn đều cảm thấy họ "yêu cầu", "đòi hỏi", "tin cậy", "hứng thú", "phê bình", "dè bỉu", "hồi hộp", "trông chờ"... Còn nhà văn thì "đáp ứng", "lí giải", "tác động", "lôi cuốn", "thuyết phục", "giúp đỡ", "truyền đạt", "phơi bày", "cho thấy"... Tuy nhiên, khái niệm người đọc có nhiều nghĩa. Hoặc đó là người đọc có thực, cụ thể, lịch sử trong đời sống, hoặc đó là một quan niệm về một người đọc giả thiết mà nhà văn hướng tới và cuối cùng là nhân

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 46, phần 1, tr. 30 (tiếng Nga).

(2) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr. 16, 21.

vật mang danh người đọc xuất hiện trong cấu trúc tác phẩm[1]. Sự phân biệt này còn tương đối, nhưng nó cho thấy mỗi phạm trù người đọc có một phạm vi tác động tới sáng tác văn học.

Nhà văn bao giờ cũng hướng tới người đọc thực tế, của hôm nay và mai sau ở ngoài văn học. *Người đọc thực tế* sẽ tiếp nhận sáng tác một cách cá thể, từng người một, theo cá tính riêng. Nhưng nhà văn không biết cụ thể là ai sẽ đọc văn mình hôm nay, và càng không biết có ai mai sau. Dẫu biết cũng không quan trọng, vì tác phẩm không phải là thư riêng, và dẫu tác giả đề tặng người này người nọ cụ thể thì bản chất xã hội của văn học cũng không thay đổi. Tác giả viết cho tất cả mọi người. Tất cả mọi người có thể là *người nhận*, người nhận này xuất hiện với tác giả như một quan niệm khái quát về người đọc thực tế của mình đã có hay có thể có. Chẳng hạn, Nguyễn Du có ý gửi gắm ở người đọc mai sau, còn Nguyễn Hành (1771 - 1824) viết *Minh quyên tập* dành cho những ai hiểu được tiếng kêu thương của con chim cuốc. Văn học hiện thực có một quan niệm người đọc rộng rãi nhất. *Người nhận nội tại* này thường mang tính chất tập hợp : một lớp người, loại người, giai cấp, dân tộc, nhân loại... Người nhận trong văn học là một phạm trù ý thức hệ, cho nên có thể chia thành hai loại : người nhận bạn bè và người nhận đối thủ. Có thể dễ dàng nhận ra hai loại này trong các bài văn như : *Hỏi thăm quan tuần mất cướp, Thuế máu* - một loại đọc thấy khoái, loại khác đọc thấy đau. Nhưng vì văn học là hoạt động thẩm mĩ cho nên vai trò chủ chốt là người đọc bạn bè, mang tư tưởng tình cảm tiên tiến, tiêu biểu cho một trình độ phát triển của con người. Khi Chủ tịch Hồ Chí Minh nhắc lại : "Phải viết cho văn chương. Vì ngày trước khác, người đọc báo chí muốn biết những việc thật. Còn bây giờ khác, sinh hoạt đã cao hơn, người ta thấy hay, thấy lạ, thấy văn chương thì mới thích đọc"[2], thì chính là nói người nhận. Mỗi thời đại, giai đoạn có một quan niệm người nhận lưu hành tác động tới nhà văn như một nhu cầu có tính ý thức hệ và tâm lí, văn hóa. Có một quá trình chuyển hóa từ người nhận thời đại thành người nhận tinh thần của từng tác giả, lớn lên trong tâm hồn tác giả. Người nhận đó là một "đại diện toàn quyền" của những "bạn đời", là một "cái tôi khác" của nhà văn

---

(1) Nauman (chủ biên). *Xã hội, văn học, đọc*. Mátxcơva, 1978, tr. 56 (tiếng Nga).

(2) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 48.

có quyền kiểm soát, phán xét công việc của nhà văn. Người nhận này có thể có một mức độ cụ thể như thiếu nhi, người lính hay trí thức, công nhân, nông dân. Người đọc tinh thần này có mặt ngay từ đầu khi xuất hiện ý đồ và tồn tại suốt quá trình sáng tạo, nó có tính chất giả thiết, nhưng quan trọng. Tác giả biết viết thế nào thì sẽ gây được hứng thú và thế nào thì sẽ bị người đọc chê. Khi sáng tác, Đôxtôiépxki thường suy nghĩ cách khêu gợi người đọc. Khi các nhà văn viết xong thường đọc thử cho một số người đọc nghe là thí nghiệm về người nhận đó.

Nếu tán thành với nguyên lí của Mác, là, sản phẩm nghệ thuật có thể sản sinh ra một công chúng hiểu được nghệ thuật, biết thưởng thức cái đẹp, và mặt khác, sản phẩm trước khi xuất hiện trên thực tế đã xuất hiện trong đầu tác giả dưới dạng tinh thần như một mục đích, thì người nhận mà ta đang nói vừa là cái đích hướng tới, vừa là sản phẩm mà nhà văn sẽ tạo ra. Người nhận không tồn tại trong tác phẩm như một nhân vật, nhưng tồn tại qua tác phẩm : tư tưởng, tình cảm, cách viết, thể loại... X. Âydanhxtanh nói : "... tác phẩm là một quá trình hình thành các hình tượng tình cảm và lí trí của người xem"(1). Và khi đọc, người đọc thực tế tự nâng mình lên thành người nhận, người đọc tinh thần của tác giả. Dĩ nhiên, người đọc hình thành từ nhiều tác phẩm, do đó người đọc "trì âm" chỉ là một trường hợp riêng.

Người nhận hữu hình là người đọc được khách thể hóa trong tác phẩm. Nhà văn qua người đọc hữu hình để nói với người đọc bên ngoài tác phẩm. Khi người bình dân nói : "Ai ơi chớ lấy học trò" ; Tản Đà làm thơ gửi "Người tình nhân không quen biết" ; Nguyễn Khuyến "Hỏi thăm quan tuần mất cướp" ; Tố Hữu nói với "bạn đời" hay làm thơ "Kính gửi cụ Nguyễn Du" hoặc gọi "Em ơi... Ba Lan..." thì những người đọc được gọi tên ra ấy là hiện thân cụ thể của một quan hệ nhắn gửi, có vai trò quan trọng trực tiếp đối với việc tổ chức văn bản tác phẩm. Trong tác phẩm tự sự và kịch nhiều khi cũng có người nhận hữu hình. Nhưng nhiều trường hợp người đọc xuất hiện *vô hình* như sự vô hình của nhân vật người trần thuật, nhưng chi phối sự trần thuật.

Như vậy là trên cả ba bình diện, trong thực tế, trong ý thức tác giả và trong tác phẩm, người đọc đều là yếu tố nội tại của quá trình sáng

---

(1) Mâylắk. *Tiếp nhận nghệ thuật*. Sđd, tr. 11.

tạo văn học. Dĩ nhiên người đọc thực tế là một sức mạnh vật chất xã hội ; giữ vai trò tác động ở tính thứ nhất, nghĩa là nếu không có họ thì không có tất cả. Nhưng để cho tác động đó thực hiện được thì nó phải chuyển hóa thành yếu tố nội tại của sáng tác. Chẳng hạn, "đặt hàng" là một tác động của người đọc thực tế. Nhưng chỉ khi "đơn đặt hàng" trở thành cảm hứng, trở thành sự thôi thúc chân thành muốn nói một cái gì với công chúng, thì lúc đó nhà văn mới tạo ra tác phẩm đích thực.

2. Vai trò của người đọc đối với đời sống lịch sử của văn học

Đời sống lịch sử của tác phẩm văn học sở dĩ có được một mặt do tác phẩm phản ánh đời sống chân thực, khái quát sâu sắc, phong phú, cung cấp nhiều ý nghĩa tiềm tàng cho người tiếp nhận. Mặt khác là do vai trò sáng tạo năng động của công chúng người đọc thực tế.

Người đọc bình thường bao gồm tất cả công chúng thuộc mọi lứa tuổi, giới tính, nghề nghiệp, trình độ văn hóa, thành phần và địa vị xã hội, thị hiếu thẩm mĩ, khuynh hướng tư tưởng. Công chúng văn học luôn bị quy định bởi điều kiện xã hội lịch sử. Trong các xã hội giai cấp bóc lột chiếm địa vị thống trị, đại đa số nhân dân không được học hành, công chúng đọc chủ yếu đóng khung trong giới văn nhân, trí thức – thị dân, tiểu tư sản. Trong điều kiện nhân dân làm chủ đời mình, công chúng đọc là đông đảo nhân dân lao động. Trong điều kiện của sinh hoạt văn hóa hiện đại, bên cạnh ti vi, điện ảnh... "thời gian đọc" của công chúng nói chung bị rút ngắn hơn. "Tầm thế đọc" cũng do không khí xã hội, truyền thống nghệ thuật hoặc khuynh hướng thời thượng nào đó quy định. Xét về tâm lí tiếp nhận, công chúng cũng chia ra nhiều kiểu : có kiểu tiếp nhận trọn vẹn tương đồng với tác phẩm về mặt thẩm mĩ, biết nhận ra đặc điểm phong cách và tư tưởng tác phẩm ; có kiểu tiếp nhận thiếu trọn vẹn, nắm bắt hình tượng sơ lược ; có kiểu tiếp nhận thiên về lí trí, cốt nắm các thông tin về sự thực trong tác phẩm ; có kiểu tiếp nhận nặng về cảm xúc, liên tưởng ; có kiểu chỉ theo dõi tình tiết, cốt truyện ; có kiểu tiếp nhận chỉ để "giết" thì giờ.

Công chúng đông đảo tiếp nhận văn học thường xuất phát từ thực tiễn đời sống và nhu cầu tự nhiên của tình cảm. Đặc điểm của nó là sự đa dạng muôn màu như sự muôn màu của cá tính. Nhưng sự tiếp nhận của công chúng cũng có sự thống nhất. Các sáng tác chân thực,

tài nghệ, lột tả được nỗi niềm và ước ao của công chúng đều được đón nhận nhiệt tình. Tuy nhiên sự "ưa chuộng rầm rộ" cần được lí giải về mặt xã hội, chứ không phải là dấu hiệu giản đơn của giá trị tác phẩm. "Văn hóa đại chúng" ở các nước tư bản đầy rẫy những cảnh khiêu dâm, sùng bái bạo lực được tiếp nhận trong khung cảnh đời sống quay cuồng tẻ nhạt của các nước đó, chỉ cho thấy tính chất thương mại của nền văn hóa.

Sự tiếp nhận tác phẩm đương thời và tác phẩm quá khứ cũng có những khác biệt đáng kể. Khoảng cách thời gian thường cho phép tiếp nhận đi vào chiều sâu.

Nhà văn và nhà phê bình là một loại người đọc đặc biệt. Loại người đọc này cũng bị xã hội quy định như mọi người đọc khác, nhưng sự tiếp nhận của họ khác biệt ở tính chất nghề nghiệp và độ chuyên sâu. Nhà văn vừa là người sáng tạo, vừa là người đọc thực tế. Với nhu cầu sáng tạo ra những tác phẩm mới độc đáo về nghệ thuật, sự tiếp nhận văn học của nhà văn thường gắn liền với sự tìm tòi những khía cạnh tư duy nghệ thuật mới, sự phân tích có tính chất nghề nghiệp, kĩ thuật. Họ tiêu biểu cho sự tự ý thức nội tại của quá trình sáng tạo văn học. Tiếp nhận văn học của nhà văn nhiều khi khó tránh khỏi yếu tố chủ quan phiến diện nhưng thường bão hòa xúc cảm, và có nhiều phát hiện sắc sảo lí thú.

Tiếp nhận văn học của nhà phê bình cũng mang tính chất chuyên nghiệp, nhưng ở tư cách khác. Nhà phê bình đại diện cho các nhu cầu xã hội, thẩm mĩ của người đọc để tiếp nhận tác phẩm. Đó là ý thức về văn học trên cấp độ ý nghĩa xã hội, xuất phát từ những lập trường xã hội nhất định, từ nhu cầu phát triển những trào lưu văn học nhất định.

Sự phân biệt như trên chỉ có ý nghĩa tương đối. Cái chủ yếu là tiếp nhận của nhà văn và nhà phê bình có ý nghĩa rất lớn đối với sự phát triển năng lực tiếp nhận của người đọc nói chung.

Nói đến vai trò tiếp nhận đối với đời sống lịch sử của sáng tác văn học không thể bỏ qua vấn đề các giới hạn của tiếp nhận. Hoạt động tiếp nhận có nhiều cấp độ như đã nói trên. Nhưng vai trò sáng tạo của người nhận còn ở chỗ mở rộng các giới hạn nghĩa. Đọc tác phẩm là đưa tác phẩm vào văn cảnh mới, quan hệ mới, phát hiện ý nghĩa mới. Khi Nguyễn Du lấn giở "cảo thơm" của Tiểu Thanh ; rồi của Thanh Tâm

Tài Nhân là ông đưa các tác phẩm ấy vào hệ quy chiếu của thời đại ông. Khi ông kêu lên : "Đau đớn thay, phận đàn bà. Lời rằng bạc mệnh cũng là lời chung" thì cái chung đó là sự bạc mệnh của người tài tình mà Phạm Quý Thích lấy làm đồng điệu. Các nhà văn lãng mạn trước 1945 đọc *Truyện Kiều* lại đưa nó vào văn cảnh khao khát giải phóng cá tính, nên họ tán thưởng ở sự thể hiện nhân tính mà họ hiểu một cách trừu tượng. Ngày nay đọc *Truyện Kiều* ta lại đưa tác phẩm vào văn cảnh đấu tranh chống áp bức bất công, giải phóng dân tộc. Khi Tố Hữu nói : "Đau đớn thay, phận đàn bà. Hỡi ơi thân ấy biết là mấy thân" thì cái chung ở đây đã rộng lớn hơn nhiều so với ý nghĩa mà Nguyễn Du quan niệm. Còn với câu thơ của Chế Lan Viên : "Chạnh thương cô Kiều như đời dân tộc. Sắc tài đâu mà lại lắm truân chuyên" thì ý nghĩa chung còn rộng lớn hơn, chuyển sang một giới hạn khác. Đây là quy luật phổ biến của việc đọc văn học. Truyện *Duseska* của Sêkhốp kể với một chút chế giễu về một người đàn bà trải qua nhiều đời chồng, chồng nào cũng một lòng chiều chuộng. L.Tônxtôi hiểu đó là điển hình của một người đàn bà giản dị, không đòi hỏi gì, dâng tất cả cho tình yêu. Lênin đưa vào văn cảnh chính trị và nhận thấy bản chất cơ hội trong tình yêu. Người viết : " Đồng chí Starôvêr rất giống với nữ nhân vật của Sêkhốp. Đuseska thoạt đầu sống với ông bầu gánh hát và nói : "Chúng tôi cùng Vanétka dựng những vở kịch nghiêm chỉnh". Sau sống với người buôn củi và nói : "Chúng tôi rất vất vả vì giá củi lên cao". Cuối cùng sống với viên thú y và nói : "Chúng tôi cùng Xôlétka chữa bệnh cho ngựa". Đồng chí Starôvêr cũng như thế : "Chúng tôi cùng với Lênin nguyền rủa Martunốp. Chúng tôi cùng Martunốp sẽ chửi rủa Lênin. Cô nàng dân chủ xã hội thân mến, ngày mai cô sẽ ngả vào tay ai ?"(1). L.Tônxtôi không phải không thấy sự chế nhạo của Sêkhốp đối với những người mà nhân vật yêu dấu, nhưng ông chỉ chú ý tới khía cạnh vị tha, đến tình cảm muốn làm cho người mình yêu được hạnh phúc. Lênin quan tâm tới phía khác. Nữ nhân vật thiếu hẳn một chiều sâu tình cảm, thiếu một khuynh hướng, dễ dàng phụ họa và đổi thay bộ mặt tinh thần của mình, tùy theo khuynh hướng của người khác. Rõ ràng L.Tônxtôi khẳng định một nét tình cảm truyền thống, còn Lênin xuất phát từ yêu cầu có óc phê phán và tính kiên định của một nhân cách phát triển. Hoạt

(1) Lênin. *Toàn tập*, T. 11, tr. 281 (tiếng Nga).

động tìm nghĩa trong tiếp nhận văn học phù hợp với khát vọng của con người lịch sử muốn nhận thức các mối liên hệ, các quy luật, các cấu trúc, ý nghĩa và cái có nghĩa. Khát vọng đó là một bộ phận của hoạt động thực tiễn chiếm lĩnh thực tại. Điều kiện để phân biệt ý nghĩa khách quan và ý nghĩa chủ quan tùy tiện của người đọc là phải xác định đúng mối liên hệ khách quan giữa các tác phẩm và đời sống thực tại, vốn là cội nguồn của ý nghĩa. Đời sống lịch sử của các tác phẩm cho thấy, không phải ý muốn chủ quan của người đọc mang lại nghĩa mới cho tác phẩm, mà là tiến trình đời sống khách quan. Nhưng mặt khác phải có tính năng động sáng tạo của người đọc mới phát hiện ra ý nghĩa mới. Ở đây người đọc phải có bản lĩnh cao để có thể cắt nghĩa tác phẩm một cách mới mẻ theo những bình diện mới, góc độ mới, khắc phục những động hình đã mòn[1].

Từ những vấn đề trên có thể thấy rõ việc giáo dục, bồi dưỡng nâng cao trình độ đọc của công chúng có một ý nghĩa bức thiết để biến tài sản văn học thành sở hữu của mỗi người. Trong xã hội xã hội chủ nghĩa của chúng ta hôm nay công việc đó rõ ràng có một ý nghĩa quan trọng bức thiết.

(1) Mâylăk : *Tiếp nhận nghệ thuật như một vấn đề khoa học*. Trong sách : *Tiếp nhận nghệ thuật*. Lêningrát, 1971, tr. 17 (tiếng Nga).

Phần hai
TÁC PHẨM VĂN HỌC

Chương XII. TÁC PHẨM NHƯ MỘT CHỈNH THỂ TRUNG TÂM CỦA HOẠT ĐỘNG VĂN HỌC

I – TÁC PHẨM VĂN HỌC LÀ MỘT HỆ THỐNG CHỈNH THỂ

Lí luận văn học chẳng những có nhiệm vụ trình bày bản chất, đặc trưng cùng nhiều mối quan hệ chằng chịt của văn học đối với đời sống, mà còn có nhiệm vụ đi sâu tìm hiểu các quy luật cùng phương tiện tổ chức, các khả năng phản ánh đời sống của *tác phẩm văn học* nữa. Bởi vì đó là đơn vị sáng tạo của nhà văn, là đối tượng thưởng thức, tiếp nhận của người đọc, là chỉnh thể trung tâm của hoạt động văn học.

Thật vậy, mọi bản chất, đặc trưng, thuộc tính của văn học, như đã nói ở phần trên, rốt cuộc đều biểu hiện tập trung ở tác phẩm. Văn học phản ánh đời sống bằng hình tượng nghệ thuật, nhưng hình tượng, do bản chất tinh thần, tự nó không thể tồn tại được nếu không có các yếu tố vật chất mang nó như ngôn ngữ, kết cấu, văn bản, quyển sách. Tác phẩm là sự kết tinh quá trình tư duy nghệ thuật của tác giả, biến những biểu tượng, ý nghĩ, cảm xúc bên trong của nhà văn thành một sự thực văn hóa xã hội khách quan cho mọi người soi ngắm, suy nghĩ. Sự nghiệp văn học của một người hay một dân tộc, một giai đoạn lịch sử bao giờ cũng lấy tác phẩm làm cơ sở. Tác phẩm văn học là tấm gương khách quan về tầm vóc tiếng nói nghệ thuật, chiều sâu phản ánh, trình độ nghệ thuật, tài năng sáng tạo. Vì vậy, tác phẩm tuy phải hiện diện thành văn bản, quyển sách nhưng không giản đơn chỉ là quyển sách, là văn bản ngôn từ, mà là sự kết tinh của một quan hệ xã hội nhiều mặt.

Là một sản phẩm được tạo ra, tồn tại tách rời khỏi tác giả, hay nói cách khác là có một tồn tại "trên cá nhân", tác phẩm có một sinh mệnh khác so với những gì diễn ra trong tâm trí nhà văn. Nó có thể sống ngắn ngủi hơn hoặc dài lâu hơn đời một nhà văn. Tác phẩm lớn có thể được tiếp nhận trong các môi trường khác nhau, trường tồn cùng nhân loại. Nó có thể gặp sóng gió hoặc gây sóng gió. Nó tập hợp những người cùng chí hướng, phân hóa những người khác lí tưởng, và bản thân cũng

được tiếp nhận khác nhau. Tác phẩm văn học do vậy chẳng những là một quan hệ xã hội, mà còn là một quá trình xã hội nữa. Trong đời sống, tác phẩm luôn luôn được người đọc (và cả tác giả) tái tạo lại (tính nhiều dị bản, nhiều biến thể tiếp nhận). Trong lịch sử, tác phẩm tỏ ra ngày càng cũ đi về chữ nghĩa, nhưng lại càng được cắt nghĩa mới về nội dung. Nhờ vậy, tác phẩm là trung tâm của một hệ thống quan hệ biến đổi mà ổn định : tác giả – *tác phẩm* – người đọc, và qua đó là hệ thống hiện thực được phản ánh – *tác phẩm* – hiện thực tiếp nhận, và đồng thời là văn hóa nghệ thuật truyền thống – *tác phẩm* – văn hóa nghệ thuật đương đại.

Đối với nhà nghiên cứu văn học, tác phẩm là đối tượng xem xét trực tiếp, chủ yếu. Chỉ từ tác phẩm mới mở ra các bình diện phân tích khác : tác phẩm với tác giả, tác phẩm với hiện thực, thời đại, tác phẩm với người đọc, tác phẩm với các truyền thống văn hóa, tư tưởng, nghệ thuật. Nghiên cứu tác phẩm văn học để hiểu giá trị của nó, quy luật phản ánh đời sống của nó, sự phát triển lịch sử của văn học.

Là một sản phẩm tồn tại độc lập tương đối với tác giả và người đọc, tác phẩm có một tính chất nổi bật là *tính chỉnh thể*. Phẩm chất ấy làm cho tác phẩm tuy được sáng tạo bằng ngôn từ phổ thông, nhưng không bị hòa tan mất trong biển lời nói, tác phẩm được tiếp nhận khác nhau mà không mất bản sắc, nó bắt nguồn từ đời sống nhưng không phải bản sao của đời sống, và tự nó có một sự sống nội tại, mà dẫu tác phẩm có bị sứt mẻ, chưa hoàn tất phần nào, sức sống của nó vẫn không bị thui chột. Chỉnh thể là một tổng thể gồm các yếu tố có mối liên hệ mật thiết nội tại, tương đối vững bền, bảo đảm cho sự hoạt động của nó cũng như mối quan hệ của nó với môi trường xung quanh. Một đống cát gồm vô số hạt cát rời rạc chưa phải là chỉnh thể. Chỉnh thể không phải là một tổng cộng giản đơn của các yếu tố tạo nên nó. Tổng cộng dây cung và cánh cung không làm thành cây cung có thể bắn được tên. Chỉnh thể là sự liên kết siêu tổng cộng để tạo ra nội dung mới, chức năng mới vốn không có trong các yếu tố khi tách rời ra. Chẳng hạn câu tục ngữ "Gần mực thì đen, gần đèn thì sáng" là một chỉnh thể, mà trong kết cấu vững bền của nó, mực và đèn, đen và sáng hàm chứa những nội dung và ý nghĩa mà những chữ ấy thông thường tách riêng ra không có được. Về nguyên tắc, mọi tác phẩm văn học bất luận lớn hay nhỏ đều là những chỉnh thể như vậy.

Tính chỉnh thể sở dĩ quan trọng đối với tác phẩm văn học là bởi vì chỉ trong tính chỉnh thể thì hình thức và nội dung đích thực của tác phẩm mới xuất hiện. Chẳng hạn các chữ trong câu thơ phải được kết hợp với nhau theo một cách nào đó mới tạo ra được hình thức câu thơ

lục bát hay câu thơ tự do có nhịp điệu và nhạc điệu riêng, một điều mà các chữ trong dạng tách rời không thể có được. Cũng như vậy sự liên kết các chi tiết, sự kiện theo một cách nào đó mới tạo thành những hình thức chân dung, phong cảnh, cốt truyện, nhân vật. Đến lượt mình, các hình thức lại thể hiện các nội dung cuộc sống và tư tưởng, tình cảm tương ứng. Như vậy, nội dung và hình thức tác phẩm văn học vừa là hệ quả của sự thống nhất nội tại của các yếu tố tác phẩm, lại vừa là quy luật chỉnh thể của tác phẩm. Và, mối quan hệ thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức của tác phẩm văn học lại được thể hiện qua mối quan hệ của các yếu tố của chỉnh thể tác phẩm. Nhà văn khi chưa tạo nên được chỉnh thể tác phẩm thì cũng chưa tạo ra cho tác phẩm một nội dung và hình thức xác định. Nhà nghiên cứu, khi xem xét sự phản ánh hiện thực của tác phẩm, nếu thoát li tính chỉnh thể, thoát li quan hệ nội dung và hình thức của tác phẩm thì có nguy cơ dẫn đến việc đối chiếu trực tiếp, giản đơn các yếu tố tác phẩm với các "nguyên mẫu" của chúng ở ngoài đời, xem chúng "giống" hay "không giống" để đánh giá mức độ chân thật. Cách làm đó thường không mang lại kết quả mong muốn. Chẳng hạn có ý kiến cho chi tiết "Tiếng Người thét : Mau lên gươm lắp súng !" trong bài *Hồ Chí Minh* của Tố Hữu "không giống" thực, và Bác Hồ trong bài *Sáng tháng Năm* viết sau đó được thể hiện giống hơn : "Giọng của Người, không phải sấm trên cao. Thấm từng tiếng, ấm vào lòng mong ước". Thực ra không phải như vậy. Ở bài trên, Bác Hồ trong hình tượng người lính già chỉ huy đoàn quân thì "thét" là giống, còn trong trường hợp dưới, giữa khung cảnh gần gũi thân mật "Bàn tay con nắm tay Cha", thì lời Bác nhỏ nhẹ là giống. Cả hai đằng đều giống trong cấu tứ của mỗi bài. Giới phê bình văn học Pháp thế kỉ XIX đã không ít người thoát li thế giới nghệ thuật của Bandắc, đối chiếu văn của ông với các chuẩn mực ngoài nó, kết quả là xem ông "không phải nghệ sĩ", "không có phong cách" vì ngôn ngữ ông pha tạp, phi chuẩn. Nhưng xuất phát từ chỉnh thể *Tấn trò đời* thì phải nhận rằng văn ông mới mẻ, độc đáo, phù hợp với nhiệm vụ nghệ thuật của ông với tư cách là người thư kí của thời đại. Rõ ràng chỉ có dựa vào quy luật chỉnh thể của tác phẩm mới có cơ sở để đánh giá đúng chân giá trị và phong cách nghệ thuật của tác phẩm. Dĩ nhiên khi đánh giá một tác phẩm, việc đối chiếu với đời sống có ý nghĩa quan trọng, nhưng vấn đề đặt ra là đối chiếu trong chỉnh thể, trong toàn bộ, chứ không phải từng yếu tố rời rạc, cô lập.

Chính vì tính chỉnh thể của tác phẩm văn học có tầm quan trọng như vậy mà từ xưa đến nay, không một lí luận mĩ học và văn học nào bỏ qua được vấn đề đó. Nhìn chung lí luận mĩ học cổ điển thường xem tính chỉnh thể của tác phẩm văn học, nghệ thuật như là một phẩm chất

tự sinh, thể hiện ở tính tổ chức cao, chặt chẽ, không có bộ phận thừa, tác phẩm ví như cơ thể sống, tự nhiên, thiên thành. Đó là một sự ghi nhận đúng đắn nhưng không khỏi có phần lí tưởng hóa và thần bí hóa tính chất chỉnh thể. Phù hợp với trình độ phát triển của khoa học, lịch sử mĩ học cũng để lại những nhận định quan trọng về các thành phần tạo thành chỉnh thể tác phẩm. Arixtốt trong *Nghệ thuật thi ca* (tức *Thi pháp học*) trên cơ sở nghiên cứu kịch và sử thi đã xác định cơ sở của chỉnh thể tác phẩm là sự thống nhất hành động, là sự mô phỏng một hành động thống nhất. Mãi đến thế kỉ XIX các cấp độ khác của chỉnh thể tác phẩm mới được chú ý nghiên cứu. Trên cơ sở xem nghệ thuật là sự tự ý thức của ý niệm tuyệt đối, mà sự tự ý thức ấy chỉ thực hiện trong những cá tính mang nhiệt tình của các lực lượng phổ biến, Hêghen đã xem tính cách là "hình thức chỉnh thể nội tại" của tác phẩm. Đề cao vai trò năng động của tư tưởng trong tác phẩm, Bêlinxki khẳng định tư tưởng là yếu tố quyết định của chỉnh thể tác phẩm : "Như một hạt giống vô hình, tư tưởng gieo vào tâm hồn nghệ sĩ, và từ mảnh đất màu mỡ ấy nó triển khai và phát triển thành một hình thức xác định, thành các hình tượng tràn đầy vẻ đẹp và sức sống, và cuối cùng nó là một thế giới hoàn toàn đặc thù, nhất quán... trong đó mọi bộ phận đều phù hợp với chỉnh thể, và mỗi bộ phận vừa tồn tại tự nó, vừa tạo thành một hình tượng khép kín, đồng thời vừa tồn tại như một bộ phận tất yếu đối với chỉnh thể, và thúc đẩy sự tạo thành chỉnh thể"(1).

Đề cao vai trò năng động của chủ thể nhà văn trong sáng tác, L.Tônxtôi nhấn mạnh đến thái độ đạo đức độc đáo của tác giả như là yếu tố then chốt của chỉnh thể tác phẩm, quy định sự liên kết mọi yếu tố, chi tiết để tạo thành tác phẩm. Ông viết : "Những người ít nhạy cảm về nghệ thuật thường nghĩ rằng tác phẩm nghệ thuật sở dĩ tạo thành một chỉnh thể là do trong đó có cùng một số nhân vật hoạt động, là do tất cả đều tạo nên trên một mối thắt nút hoặc miêu tả cuộc đời của một con người. Điều đó không đúng. Đó chỉ là cảm tưởng của người xem xét hời hợt. Chất xi măng kết dính tác phẩm nghệ thuật thành một khối và vì vậy mà sản sinh ra ảo giác về sự phản ánh sự sống, không phải là sự thống nhất của các nhân vật và tình huống, mà là sự thống nhất của một thái độ đạo đức độc đáo của tác giả đối với đối tượng"(2). Bên cạnh các ý kiến trên, lí luận văn học khi thì xem phong cách, hiểu như là sự thống nhất thẩm mĩ của các phương diện biểu hiện của tác phẩm khi thì xem cá tính sáng tạo của nghệ sĩ là một biểu hiện

---

(1) Bêlinxki. *Tuyển tập* (3 tập), T. 1. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1948, tr. 558 (tiếng Nga).

(2) L.Tônxtôi. *Toàn tập*, T. 30. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1951, tr. 18 – 19 (tiếng Nga).

của chỉnh thể tác phẩm. Ngày nay, bao quát hơn cả, chỉnh thể tác phẩm được nhận thức qua khái niệm "thế giới nghệ thuật", trong đó tác phẩm được xem như một lĩnh vực tồn tại đặc thù, có không gian, thời gian riêng, có các quy luật nghệ thuật đặc thù chi phối các quan hệ liên kết của tất cả mọi yếu tố của tác phẩm. Khái niệm này mở ra khả năng thống nhất mọi yếu tố của chỉnh thể tác phẩm đã được đề cập và cho phép nhìn nhận chỉnh thể tác phẩm trong dạng đầy đặn nhiều mặt nhất. Các khái niệm đó đang dẫn dắt chúng ta nhận thức ngày càng đầy đủ các quy luật của chỉnh thể tác phẩm.

Lí luận ngày nay không chỉ xác nhận tính chỉnh thể và các thuộc tính của nó, mà còn đề xuất yêu cầu *phân tích bản thân tính chỉnh thể*, điều đó cũng giống như lí luận không chỉ thừa nhận có sự thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức, mà còn tiến lên phân tích mối quan hệ thống nhất của chúng cũng như từng mặt nội dung, hình thức riêng biệt. Muốn thế phải làm sáng tỏ mối quan hệ cặp phạm trù *nội dung – hình thức* và cặp phạm trù *chỉnh thể – bộ phận*. Bởi vì tách rời cặp phạm trù chỉnh thể – bộ phận, người ta không thể phân tích được nội dung và hình thức tác phẩm ; ngược lại, bỏ qua mối quan hệ nội dung và hình thức thì việc phân tích chỉnh thể tác phẩm sẽ mất ý nghĩa. Đó là hai bình diện thống nhất của chỉnh thể tác phẩm văn học, tạo thành quy luật tổ chức và hoạt động của nó.

Nội dung và hình thức là *hai mặt* thống nhất của *sự vật*. Bất cứ sự vật nào cũng có nội dung, tức là cái bản chất, cái hàm chứa làm cho vật tồn tại và hoạt động như là nó, và hình thức tức là sự biểu hiện, tính xác định và cấu tạo của nội dung kia. Hai mặt này phân biệt nhau nhưng gắn bó không tách rời nhau. Nội dung phải được biểu hiện ra, còn hình thức là biểu hiện của một nội dung xác định. Không có nội dung và hình thức tách rời nhau, tồn tại bên ngoài nhau. Nội dung và hình thức của tác phẩm văn học cũng vậy. Chỉnh thể là phạm trù về sự vật như là một tổng thể các bộ phận gắn bó nhau xét về số lượng và chất lượng. Hai mặt đối lập của nó là toàn thể và bộ phận. Toàn thể do bộ phận hợp thành, nhưng bộ phận do toàn thể quy định. Bộ phận có tính độc lập tương đối, có đặc điểm riêng, các bộ phận khác nhau về không gian và thời gian tồn tại, về mối liên hệ với toàn thể. Toàn thể không phải tổng cộng các bộ phận, mà do sự tương tác, quy định, ràng buộc nhau của chúng theo những quy luật bền vững nhất định mà thành. Chỉnh thể là cái toàn thể có chất lượng cao. Chỉnh thể tác phẩm văn học cũng vậy.

Tuy nhiên, thông thường người ta hay lẫn nội dung và hình thức của sự vật. Chẳng hạn nói rượu là nội dung, còn bình chứa là hình thức. Theo đó người ta nói ngôn từ là hình thức, còn tư tưởng là nội dung.

Vậy cốt truyện, nhân vật, hình tượng nói chung là gì ? Có ý kiến xem chúng là nội dung, có ý kiến lại xem là hình thức, có ý kiến lại xem chúng vừa là nội dung, vừa là hình thức. Thực ra chúng là các bộ phận khác nhau của chỉnh thể tác phẩm, và như mọi bộ phận của bất kì chỉnh thể nào, chúng đều có nội dung và hình thức riêng của chúng. Ngôn từ của tác phẩm cũng vậy. Nội dung và hình thức của tác phẩm được tạo thành từ sự kết hợp có quy luật của tất cả các bộ phận có nội dung và hình thức đó. Theo quy luật của chỉnh thể, nội dung tồn tại trong toàn bộ tác phẩm, và hình thức cũng tồn tại trong toàn bộ tác phẩm. Về nguyên tắc, không một bộ phận nào của tác phẩm xuất hiện đơn độc như là nội dung hay hình thức của tác phẩm. Muốn nắm bắt hình thức và nội dung của tác phẩm người ta phải tìm hiểu sự liên kết, tác động và chuyển hóa lẫn nhau của các mặt nội dung, hình thức của tất cả các bộ phận của tác phẩm. Ở đây cần phải có quan niệm rõ ràng về chỉnh thể tác phẩm. Nhưng chỉnh thể tác phẩm là rất đa dạng, các bộ phận của chúng có số lượng và chất lượng khác nhau, không lặp lại (chẳng hạn chỉnh thể một bài thơ cụ thể so với chỉnh thể một bộ tiểu thuyết cụ thể). Do vậy trước hết phải nắm *cấu trúc chỉnh thể* của tác phẩm như là cái phần ổn định nhất của mọi chỉnh thể. Cấu trúc là phương thức tác động và quy định nhau của các yếu tố (thành phần) của chỉnh thể. Nhiều bộ phận tuy khác nhau nhưng giống nhau về chức năng được quy về một yếu tố. Nhiều mối liên hệ, tác động, có phương thức giống nhau quy về một cấu trúc. Bằng cách đó ta có thể nói đến chỉnh thể tác phẩm như một cấu trúc của nhiều cấu trúc. Nhưng các bộ phận khác nhau của tác phẩm lại có vị trí trật tự khác nhau trong chỉnh thể, nên để hiểu quy luật của chúng, cần phải biết chúng về mặt *cấp độ* (hay lớp, phạm vi), nghĩa là về vị trí của yếu tố trong cấu trúc chung.

Điều khó khăn cho việc nghiên cứu tác phẩm là cho đến nay chưa có một quan niệm về cấu trúc tác phẩm được công nhận nhất trí. Nhiều nhà nghiên cứu hiểu cấu trúc tác phẩm một cách hình thức, quy nó về cấu trúc ngữ pháp hay cấu trúc văn bản, cấu trúc kí hiệu. Cách hiểu đó phiến diện, vì bản chất tác phẩm văn học là một quan hệ chủ quan – khách quan, một hoạt động tinh thần – thực tiễn xã hội được quy định bởi nhiều phương diện, không thể quy về một cấu trúc văn bản. Lí luận văn học mác xít đang cố gắng tìm hiểu một cấu trúc tác phẩm phản ánh đúng đắn bản chất và đặc trưng của nó. Theo quan điểm này, nhìn chung cấu trúc chỉnh thể tác phẩm gồm có bốn cấp độ như sau :

a) Cấp độ ngôn từ. Đọc bất cứ tác phẩm văn học nào trước hết ta cũng bắt gặp một văn bản ngôn từ. Đó là lớp lời văn của tác phẩm, tạo thành khách thể tiếp nhận trực tiếp của người đọc. Lớp này bao gồm

mọi thành phần của ngôn từ và lời văn như âm thanh, từ ngữ, câu, đoạn, chương, phần trong truyện ; vần, nhịp điệu, câu thơ, khổ thơ trong thơ ; màn, lớp, cảnh trong kịch. Đặc điểm của lớp này là trực tiếp chịu sự quy định của quy luật ngôn ngữ như ngữ âm, ngữ pháp, từ vựng, phong cách học, đồng thời lại chịu sự chi phối của quy luật thơ văn, thể loại. Chỉnh thể phong cách ngôn ngữ và trần thuật xuất hiện ở lớp này.

b) Cấp độ hình tượng. Xuyên qua lớp ngôn từ ta bắt gặp các chi tiết tạo hình, các tình tiết, sự kiện, và từ đó hiện lên các sự vật, phong cảnh, con người, quan hệ xã hội, thế giới, những hình tượng vừa lạ vừa quen, vừa giống vừa không giống. Đó là lớp tạo hình và biểu hiện được tổ chức theo các nguyên tắc miêu tả, quan sát, kí ức, liên tưởng, biểu hiện. Lớp này thường có các bộ phận chính như nhân vật và hệ thống nhân vật, cốt truyện, không gian, thời gian. Thành phần của lớp này hoàn toàn phụ thuộc vào thế giới hình tượng được thể hiện trong tác phẩm, vào quy luật phản ánh của thể loại, vào sự cảm thụ độc đáo của nghệ sĩ. Người ta thường gọi lớp này là "bức tranh đời sống", là "hình thức của bản thân đời sống" của tác phẩm. Ở cấp độ này xuất hiện chỉnh thể của cốt truyện hiểu như một hành động, chỉnh thể của nhân vật hiểu như một tính cách và phong cách nghệ thuật của tác phẩm.

c) Cấp độ kết cấu. Toàn bộ tổ chức của các lớp trên cùng là sự thâm nhập, chi phối lẫn nhau của chúng tạo thành cấp độ kết cấu của tác phẩm. Sự thống nhất văn bản với hình tượng tạo thành nghệ thuật trần thuật. Thành phần của nó bao gồm toàn bộ các liên hệ, ghép nối của các yếu tố hình tượng, các phương tiện tổ chức, sự phối hợp của các chủ thể lời văn với hình tượng. Lớp này trực tiếp do quy luật thể loại và ý đồ nghệ thuật của tác giả chi phối.

d) Cấp độ chỉnh thể. Sự thống nhất của cả ba lớp trên tạo thành lớp ý nghĩa tồn tại trong toàn bộ chỉnh thể. Nó bao gồm các thành phần như đề tài, chủ đề, sự lí giải các hiện tượng đời sống, các cảm hứng đánh giá, cảm xúc, các tình điệu thẩm mĩ. Đây là cấp độ nội dung chỉnh thể chi phối toàn bộ tác phẩm. Cùng với sự hình thành cấp độ này là sự hình thành các nguyên tắc tạo hình thức của tác phẩm, có tác dụng thống nhất các cấp độ kia vào một cấp độ duy nhất của chỉnh thể – tác phẩm văn học. Đến lượt mình, cấp độ này trực tiếp bị chi phối bởi lập trường, tư tưởng, tình cảm, vốn sống và các truyền thống văn hóa nghệ thuật và cá tính sáng tạo của nhà văn, và trước hết, bị chi phối bởi bản thân hiện thực.

Sự phân chia các cấp độ như trên phù hợp với cấp độ kinh nghiệm của người đọc. Người đọc phải có trình độ văn hóa ngôn từ mới "qua" được cấp độ ngôn từ, lại phải có kinh nghiệm sống mới đọc được cấp độ hình tượng, phải có trình độ văn hóa nghệ thuật mới đọc ra lớp thứ ba, và cuối cùng phải có một quan hệ tư tưởng thẩm mĩ tích cực đối với đời sống mới chiếm lĩnh hết cấp độ cuối cùng. Sự phân chia ấy cũng phù hợp với cấu trúc chỉnh thể tác phẩm như một *quá trình*, bởi vì cấu trúc đó không phải là một trật tự không gian trên dưới chết cứng, mà là một quá trình sinh thành và lớn lên. Chỉnh thể tác phẩm văn học lớn lên, trọn vẹn thêm trong quá trình cảm thụ, trong đó xuất hiện vô vàn mối liên hệ xuôi ngược, các lớp trước sẽ bị đồng hóa vào các thành tố của lớp sau. Các yếu tố hình thức ở các cấp sẽ tìm nhau tạo thành hình thức tác phẩm, cũng như mặt nội dung của các thành phần các lớp như từ, lời, chi tiết, nhân vật, cốt truyện thống nhất với nhau trong sự xác định của hình thức mà tạo ra chỉnh thể tác phẩm. Ở đây, sự thống nhất chỉnh thể với bộ phận và sự thống nhất hình thức với nội dung hội tụ về một mối. Đó là sự giao thoa của nhiều quan hệ. Bất cứ một bộ phận nào của tác phẩm cũng là một yếu tố của chỉnh thể tác phẩm, lại vừa là thể hiện của một quan hệ chủ quan – khách quan và từ đó mà thể hiện quan hệ nội dung – hình thức. Bỏ qua bất cứ quan hệ nào trong số đó đều làm cho tác phẩm mất sức sống. Các bộ phận và cấp độ đó vừa có tính độc lập tương đối, vừa phục tùng quy luật chung của chỉnh thể, và bất cứ bộ phận nào cũng có thể trực tiếp tham gia vào việc tạo thành hình thức và nội dung của tác phẩm, trong khi làm thành nội dung và hình thức của từng cấp độ. Chính mối quan hệ này tạo nên tính đa nghĩa cho từng yếu tố của chỉnh thể, và mặt khác, tác phẩm dẫu có mất đi một vài bộ phận (chẳng hạn, tác phẩm còn dở dang, chưa trọn vẹn, hay thất lạc chi tiết) các phần còn lại vẫn mang sức sống của chỉnh thể ở một mức độ nào đó. Hiểu chỉnh thể tác phẩm như một quá trình, không có nghĩa là chỉnh thể tác phẩm nằm ở đoạn cuối tác phẩm, mỗi quá trình đọc. Nội dung tác phẩm tồn tại ngay từ đầu, chi phối ngay chữ đầu, dòng đầu, đoạn đầu của tác phẩm. Nhưng nhà văn không thể nói ngay ra nội dung đó trong một lúc mà phải viết từng câu, từng đoạn, từng chi tiết, sao cho nội dung ấy lớn dần lên trong tiếp nhận của người đọc. Như vậy, việc tiếp nhận nội dung và hình thức tác phẩm không thể là một chiều, cũng không thể một lần. Các tác phẩm lớn đều được viết ra sao cho người đọc hứng thú đọc đi đọc lại. Ở đây cần phân biệt tính chỉnh thể của tác phẩm với tính chỉnh thể của bản thân đối tượng của văn học cũng như tính chỉnh thể của tư duy nghệ thuật của nhà văn. Hai chỉnh thể này ở ngoài tác phẩm và có tính liên mạch đầy đặn vô hạn không thể cắt chia. Chỉnh thể tác

phẩm văn học được tạo thành tự các bộ phận được chọn lọc, rời rạc, gián đoạn. Đó là chỉnh thể của một sáng tạo nghệ thuật. Chỉ trên cơ sở này ta mới nói đến nội dung và hình thức của nó.

II - NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Nội dung của tác phẩm văn học

Vấn đề nội dung và hình thức chiếm vị trí hết sức quan trọng trong các vấn đề của lí luận văn học mác xít, bởi vì trước hết, nó gắn liền với bản chất, chức năng của văn học đối với đời sống, gắn với quy luật phát triển của văn học. Đối với từng tác phẩm, nội dung và hình thức là phạm vi chủ yếu thể hiện giá trị tư tưởng và nghệ thuật của nó.

Khái niệm nội dung và hình thức trong văn học có nhiều cấp độ. Nếu hiện thực trong toàn bộ quan hệ đối với con người là đối tượng của văn học thì tác phẩm văn học là hình thức phản ánh đời sống đặc thù. Nhưng trong bản thân mình, tác phẩm văn học có nội dung và hình thức của nó. Nội dung của tác phẩm bắt nguồn từ mối quan hệ giữa văn học với hiện thực. Đó là một quan hệ nhất định của con người đối với hiện tượng đời sống đã được phản ánh. Đó vừa là cuộc sống được ý thức, vừa là sự ý thức cảm xúc - đánh giá đối với cuộc sống đó. Nói cách khác, nội dung tác phẩm văn học là một thể thống nhất giữa khách quan và chủ quan, trong đó có phần nhà văn khái quát, tái hiện đời sống khách quan vừa có phần bắt nguồn từ cảm xúc, huyết mạch, lí tưởng của tác giả.

Quả vậy, tác phẩm văn học bao giờ cũng tái hiện lại một đời sống, làm nhớ đến một hiện thực nào đó. Ở châu Âu, Arixtốt đã nói đến sự "mô phỏng" các tính cách, các hành động để tạo nên nội dung nghệ thuật. Hêghen đã phát hiện sâu sắc về nội dung tính cách con người được ý thức bằng nghệ thuật. Ông cho rằng, bản chất lí trí, tinh thần của đời sống lịch sử xã hội sẽ *tự nó* bộc lộ trong hình tượng nghệ thuật khi nghệ sĩ có khuynh hướng nắm bắt hiện thực và các hình thức của nó, còn bản thân sức mạnh tinh thần của nghệ sĩ thì nhà triết học không coi trọng[1]. Phải đến các nhà dân chủ cách mạng Nga như Bêlinxki, Sécnưsepxki, với ý thức về sứ mệnh cải tạo xã hội của văn học, phương diện chủ quan trong nội dung tác phẩm mới được nhấn mạnh. Ông nói tới ba khía cạnh của nội dung của văn học là : a) "tái hiện các hiện tượng hiện thực mà con người quan tâm", b) "giải thích cuộc sống, làm sao cho nó tốt hơn", c) "đề xuất phán xét đối với các

(1) Xem : Pôxpêlốp. *Lí luận văn học*. Nxb Cao đẳng, Mátxcơva, 1978, tr. 49 (tiếng Nga).

hiện tượng được mô tả". Ông khẳng định : "Thể hiện sự phán xét đó trong tác phẩm là một ý nghĩa mới của tác phẩm nghệ thuật, nhờ đó nghệ thuật đứng vào hàng các hoạt động tư tưởng, đạo đức của con người"(1).

Tư tưởng văn học Trung Hoa từ thượng cổ cũng đã rất coi trọng nội dung khách quan của văn học. Khái niệm "đạo" ở các sách xưa thoạt kì thủy được hiểu như quy luật tự nhiên khách quan vô hình, nhưng thể hiện ở trong tất cả, sau được các thánh hiền đúc kết thành kinh điển của đạo đức phong kiến, rồi biến thành "đạo thánh hiền", chủ quan, được phô diễn thành các công thức như "văn dĩ minh đạo", "văn dĩ tải đạo". Người xưa coi đó là gốc của văn. Nhưng cái đạo vô hình có thể hiện hình thành "đức", thành sự vận động của "khí", có thể tạo thành xu thế của tâm là "chí". Các yếu tố ấy được coi là nội dung của văn thơ. Chẳng hạn "thơ để nói chí", "văn lấy khí là chủ", "văn làm sáng đức", "văn để chở đạo"... Mặc dù chưa phân biệt được nội dung đặc thù của văn học, cũng như chưa có ý niệm rạch ròi về đặc trưng "văn" của văn học, các công thức đó đã đề cập tới phương diện chủ quan của con người bao gồm tâm hồn ("chí"), tính cách ("khí", "thần khí"), phẩm chất ("đức", "đạo"). Tái hiện thế giới, biểu hiện tâm tình là nội dung của văn thơ. Lưu Hiệp viết trong thiên *Vật sắc* của *Văn tâm điêu long* : "Nhà thơ cảm xúc trước sự vật, liên tưởng đến các loại khôn cùng. Trong các cảnh bao la muôn vàn hình tượng, nhà thơ trầm ngâm, nghe, ngắm, tả lại khí chất, vẽ lại dung mạo của chúng. Nhà thơ theo sự vật mà gửi tâm trí, lại còn thêm sắc thái, góp âm thanh, tâm trạng cũng vì thế mà bồi hồi". Đồng thời, nội dung văn học không chỉ là sự vô tình mà còn là một sức mạnh giáo hóa, biến đổi phong tục mà Lưu Hiệp gọi là *phong* trong quan niệm *phong cốt*. Trong lí luận văn chương cổ của ông cha ta, quan hệ của hai yếu tố khách quan và chủ quan trong sáng tác cũng không phải là xa lạ. Nguyễn Dưỡng Hào đề tựa *Phong trúc tập* của Ngô Thế Lân cũng viết : "Trúc không có ý với gió, nhưng gió đến thì trúc động mà sinh ra tiếng, lòng người ta không chứa cảnh vật, nhưng tiếp xúc với cảnh vật, lòng người cảm xúc mà thành thơ. Trong các sự vật như chim bay, cá nhảy đều có thể trở thành cái chốt của cảm xúc lòng người "(2). Phương diện chủ quan cũng không chỉ ở chỗ cảm xúc, mà còn là lí tưởng và tinh thần ý chí chiến đấu cho lí tưởng. Tinh thần đó được truyền đạt trong câu thơ nổi tiếng của Nguyễn Đình Chiểu : "Chở bao nhiêu đạo thuyền không khẳm. Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà".

---

(1) Sécnusepxki. *Bàn về quan hệ thẩm mĩ giữa nghệ thuật và hiện thực. Toàn tập* (15 tập), T. 2. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, tr. 87 (tiếng Nga).

(2) *Từ trong di sản*... Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1981, tr. 51.

Nhưng nội dung của tác phẩm văn học không phải là số cộng giản đơn của hai phương diện khách quan và chủ quan mà là một quan hệ biện chứng xuyên thấm lẫn nhau của chúng. Thông thường lắm khi người ta đồng nhất nội dung tác phẩm với nội dung của đối tượng khách quan mà tác phẩm phản ánh, biến việc phân tích nội dung tác phẩm thành việc phân tích một đối tượng nằm ngoài tác phẩm. Trong trường hợp ngược lại thì người ta rút gọn nội dung tác phẩm vào tư tưởng, đạo lí, dụng ý của tác giả biến tác phẩm thành minh họa cho một tư tưởng có sẵn trừu tượng. Tìm hiểu cội nguồn nội dung tác phẩm là cần thiết, nhưng các cách làm như trên thường làm nghèo, hoặc đi xa nội dung tác phẩm. Vậy phải chăng cốt truyện, nhân vật là nội dung tác phẩm ? Đó chỉ là nội dung theo quan điểm "hiện thực ngây thơ". Chẳng hạn, nội dung *Tắt đèn* là nỗi bất hạnh của gia đình chị Dậu. Thực chất, đó chỉ là yếu tố của chỉnh thể, biểu tượng về nội dung, chứ không phải nội dung của tác phẩm. Nội dung đích thực của tác phẩm văn học là cuộc sống được lí giải, đánh giá, ước mơ, là nhận thức và lí tưởng, nỗi niềm đã hóa thành máu thịt hiển hiện, chứ không phải khái niệm về hiện thực hoặc khái niệm về lí tưởng và tình cảm. Nhà thơ Mai Thánh Du đời Tống (Trung Quốc) đã nói nội dung thơ là cái mà "tác giả cảm thụ trong lòng, người xem hiểu ngầm bằng ý, cơ hồ rất khó nói ra bằng lời". Một tác giả khác là Diệp Nhiếp trong *Nguyên thi* (cội nguồn của thơ) cũng nói : "Cái lí có thể nói ra ai cũng nói được, cần gì phải có nhà thơ nói lên ? Những vật có thể chứng kiến được ai cũng có thể kể lại được, cần gì phải có nhà thơ nói lại ?". Thơ phải nói những nỗi niềm được cảm nhận rõ rệt, nhưng không dễ dàng làm sống lại được, truyền đạt được bằng ngôn từ. Đó là khi trong cuộc sống xuất hiện những nỗi niềm thiết tha "không bút nào tả xiết" đối với năng lực thông thường. Nghệ sĩ là người vượt qua giới hạn đó để đưa nỗi niềm kia vào hàng vĩnh viễn. Nội dung tác phẩm văn học là cái quan hệ chủ quan – khách quan sống động được đánh thức dậy trong lòng, khi tiếp nhận tác phẩm. Maiacốpxki nói : "Phải làm sao cho người đọc không phải phát phiền với các tư tưởng trên sân khấu, mà là mang theo được những tư tưởng khi rời khỏi nhà hát"(1). Brết cũng hiểu như vậy về nội dung của tác phẩm. Vở kịch *Mẹ can đảm và những đứa con* kể về người mẹ dắt bầy con kiếm ăn trong những cuộc chiến trận phi nghĩa. Mặc dầu rốt cuộc chiến tranh cướp hết mọi người con, nhưng bà vẫn không tỉnh ngộ. Có người yêu cầu tác giả làm cho nhân vật tỉnh ngộ và hiểu được bản chất khốc liệt của chiến tranh, thì Brết cho rằng "nhiệm vụ của tác giả không phải là làm cho mẹ can đảm rốt cuộc bừng tỉnh, mà chính là làm cho

(1) Chuyển dẫn từ Zitxo. *Nghệ thuật và mĩ học*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1975, tr. 187 (tiếng Nga).

người xem nhận ra được điều đó"[1]. Như vậy, nội dung của tác phẩm không phải giản đơn là cái hiện thực được miêu tả, hoặc ý nghĩ trừu tượng của nhà văn, mà là một quan hệ chủ quan – khách quan được dấy lên trong tác phẩm. Đó là cái nội dung toàn vẹn, phong phú, nhiều bình diện độc đáo của nghệ thuật đòi hỏi phải thể hiện qua hình thức nghệ thuật, chứ không thể thông báo được bằng lời. Trả lời người hỏi về nội dung cuốn tiểu thuyết *Anna Carênina*, L.Tônxtôi nói : "Nếu như tôi muốn nói bằng lời tất cả những gì tôi muốn biểu hiện bằng tiểu thuyết thì tôi lại phải viết lại từ đầu quyển sách mà tôi đã viết"[2]. Chính mối quan hệ chủ quan – khách quan đầy nhiệt tình lí tưởng và trí tuệ tạo thành sự sống sôi động của bản thân tác phẩm. Nội dung ấy không thể bị cắt chia hoặc lược quy vào bất cứ khái niệm nào mà không bị mất mát, nghèo nàn. Chính nội dung đó đòi hỏi văn học nghệ thuật phải tạo ra các hình thức của riêng nó là *hình thức chủ thể* như người trần thuật, nhân vật, nhân vật trữ tình, cái nhìn, giọng điệu.... Xây dựng thành công các loại nhân vật là điều kiện để thể hiện nội dung đặc thù của tác phẩm văn học, vì đó là hình thức mang quan hệ đời sống – tác giả, tác giả – người đọc.

2. Hình thức của tác phẩm văn học

Hình thức là sự biểu hiện của nội dung, là cách thể hiện nội dung. Nhưng không nên hiểu nó như một cái gì xa lạ bên ngoài nội dung. Đôi khi người ta hiểu giản đơn, chỉ cần có được nội dung viết *cái gì*, thì hình thức *viết như thế nào* tự khắc nó đến. Người xưa thường nói : "Tình động ở trong lòng hiện hình ra lời nói". Nhưng thực ra không phải giản đơn như vậy. Từ lâu Boalô có câu cách ngôn : "... một câu thơ tràn đầy ý tứ và tình cảm cao thượng cũng sẽ không nghe được, nếu nó làm chối tai bằng sự méo mó...". Muốn có được hình thức nghệ thuật của tác phẩm thì phải dày công tìm tòi, hình thức tác phẩm phải xây dựng trên cơ sở những chất liệu nhất định, như ngôn ngữ, đá hoa cương... nhưng chất liệu chưa phải hình thức. Nhà thơ Đức là Gớt đã nói một câu thâm thúy : "Chất liệu của nghệ thuật thì ai cũng thấy, nội dung của nó thì chỉ những ai có cái chung với nó mới thấy được", còn "hình thức thì vẫn là bí ẩn đối với phần đông"[3]. Quả vậy, bởi vì hình thức là sự đồng hóa chất liệu bằng nội dung. Nhà văn sáng tạo hình thức phải dùng thủ pháp, phương tiện nghệ thuật. Nhưng thủ pháp, phương tiện được lấy ra một cách trừu tượng cũng chưa phải hình thức. Chất liệu và phương tiện nghệ thuật chỉ trở thành hình thức nghệ thuật

---

(1) Chuyển dẫn từ Zitxơ. *Nghệ thuật và mĩ học*. Sđd, tr. 188.

(2) L.Tônxtôi. *Toàn tập*, T. 2. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1953, tr. 269 (tiếng Nga).

(3) Chuyển dẫn từ Zitxơ. *Nghệ thuật và mĩ học*. Sđd, tr. 207.

chừng nào nó trở thành sự biểu hiện của nội dung, trở thành hình thức có tính nội dung của một nội dung cụ thể. Chính vì vậy hình thức của tác phẩm văn học mang tính cụ thể, thẩm mĩ, không lặp lại. Lấy thể lục bát mà nói, lục bát của Nguyễn Du, của ca dao, của Nguyễn Bính, của Tố Hữu đều không giống nhau. Lấy bài, thì lục bát trong các bài *Bà bủ, Bầm ơi, Việt Bắc, Nước non ngàn dặm* của Tố Hữu đều không giống nhau. Lục bát *Bà bủ* đầy vẻ dân dã, thô mộc ; lục bát *Việt Bắc* đã được trau chuốt đến mức tuyệt đỉnh của sự êm ái, réo rắt và hài hòa, nhưng không mất vẻ hồn hậu của tiếng hát đồng quê. Lục bát *Nước non ngàn dặm* là khúc trữ tình vừa phóng khoáng vừa thâm trầm và nhịp điệu đa dạng. Là những nhà thơ, mấy ai lại không dùng ví von ? Nhưng ví von của ca dao, của thơ Tố Hữu, Xuân Diệu, Chính Hữu mỗi người một khác. Cũng vậy, đối lập tương phản trong thơ Tố Hữu, Chế Lan Viên với tương phản trong thơ Phạm Tiến Duật, Thanh Thảo, Nguyễn Duy... chẳng ai giống ai.

Trên một phương diện nhất định, cốt truyện là một yếu tố tạo nên hình thức của tác phẩm. Nhưng cốt truyện trong tiểu thuyết bằng thơ *Épghêni Ônêghin* của Puskin tự do lỏng lẻo, còn cốt truyện trong nhóm truyện Benkin cũng của Puskin lại chặt chẽ, mà mỗi đằng đều có cái hay. Cũng có thể nói như vậy về hình thức cốt truyện trong truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, Nam Cao và Nguyên Hồng trước Cách mạng tháng Tám. Những ví dụ đó cho thấy rằng hình thức tác phẩm không phải là chất liệu, không phải là thủ pháp trừu tượng. Hình thức tác phẩm bao giờ cũng là hiện tượng nghệ thuật sinh động, độc đáo, gắn liền với nội dung cụ thể.

Hình thức mang tính nội dung chính là khái niệm chỉ hình thức như là phương thức hình thành xuất hiện của một nội dung nhất định. Hình thức có mặt trong toàn tác phẩm cũng như nội dung biểu hiện trong toàn tác phẩm. Hình thức không chỉ có trong ngôn ngữ, kết cấu, cốt truyện, những yếu tố vốn thường coi là thuộc về hình thức. Hình thức có cả trong nhân vật. Khi nói tới nhân vật, người ta thường phân tích tính cách, các chi tiết, hành động biểu hiện tính cách đó. Nhưng nhân vật cũng có hình thức chi phối sự lựa chọn các chi tiết, hành động dùng để miêu tả nhân vật. Chẳng hạn hình thức nhân vật truyện cổ tích khác hình thức nhân vật văn học viết. Hình thức nhân vật tự sự, thơ, kịch đều không giống nhau.

Tính cách là nội dung xã hội của nhân vật, được thể hiện trong tính cụ thể cá biệt. Nhưng tính cách cũng là sự phát hiện khái quát, sáng tạo độc đáo của nhà văn, mang dấu ấn của quan niệm nhà văn và của thời đại anh ta. Nó cũng có hình thức của nó. Hình thức ở đây, hiểu như là "một biến thể, một dạng của nội dung", trong quá trình tồn tại và phát triển của nó. Hêghen trong sách *Lôgic học* đã viết : "Hình thức là một nội dung, còn trong tính xác định của sự phát triển của nó thì

hình thức đó là quy luật của các hiện tượng"[1]. Trong văn học, hình thức của tính cách là một dạng của quan niệm về tính cách, là quy luật chi phối sự miêu tả tính cách. Chẳng hạn, Từ Hải là một tính cách phản kháng triều đình chuyên chế, tìm kiếm tự do cá nhân, thiết lập công lí dân chủ được biểu hiện nổi bật qua các chi tiết tạo hình, biểu hiện của nhân vật. Tính cách ấy có một hình thức là quan niệm con người hình thành trên cơ sở truyền thống nghệ thuật Trung Quốc và Việt Nam. Trước hết đó là con người của chí khí mà mọi hành động, việc làm đều gắn với việc tỏ rõ chí khí, thị triển chí khí và thỏa mãn chí khí. Thứ hai đó là con người của vũ trụ, hành động theo tiếng gọi của "bốn phương", theo luật công bằng của tạo hóa. Thứ ba, Từ Hải được miêu tả như một "đấng" tài tình trong hàng tài tử giai nhân. Quan niệm ấy đã quy định các nguyên tắc lựa chọn chi tiết và miêu tả nhân vật. Nó tạo cho nhân vật một vầng hào quang lãng mạn cổ xưa, một tầm cỡ hùng vĩ mà thực tại không dung và cũng không phù hợp với thực tại. Khi đặt Từ Hải vào lĩnh vực sống còn của hiện thực thì nhân vật sắc sảo bỗng trở nên "mười phân hồ đồ", và Từ Hải chết. Nhìn chung đó cũng là quan niệm tác giả dùng để thể hiện các nhân vật tài tình khác của *Truyện Kiều*. Cùng một truyền thống văn học, nhìn chung nhân vật Lục Vân Tiên cũng được miêu tả theo những nguyên tắc tương tự. Nhưng Lục Vân Tiên là một tính cách trung nghĩa. Chàng được miêu tả theo hình mẫu một đấng trượng phu "bần tiện bất năng di, phú quý bất năng dâm, uy vũ bất năng khuất". Tiểu đồng, Kiều Nguyệt Nga, Vương Tử Trực, Hớn Minh cũng đều được miêu tả theo quan niệm con người trượng phu đó. Tính cách xã hội trong tác phẩm khác với tính cách xã hội trong thực tế ở chỗ nó được khắc họa theo những nguyên tắc tư tưởng - thẩm mĩ nhất định, và đó là nguyên tắc tạo hình thức của nhân vật.

Chẳng những tính cách mà những suy ngẫm về tư tưởng, cảm hứng đánh giá, tình điệu của tác phẩm cũng có hình thức của nó. Theo xác định của Lênin trong *Bút kí triết học*, "Hình thức có tính bản chất. Bản chất có hình thức này hay hình thức khác[2]. Như vậy đã là nội dung, tất phải có hình thức tương ứng. Không có nội dung nào mà không có hình thức của riêng nó. Tâm là lòng người, có thể nói là vô hình, nhưng người xưa cũng thấy nó có những hình thức cụ thể : tâm hồn, tâm tình, tâm thanh, tâm cảnh, tâm sự, tâm địa. Những hồn, tình, thanh, cảnh, sự, địa... là hình thức, giới hạn của tâm. Trong các điều trên, hồn và tình có lẽ là vô hình hơn. Nhưng nó cũng có điệu hồn, điệu tình là hình thức của nó. Về điểm này, có thể mượn lời của Nguyễn Quỳnh viết trong lời tựa của tập *Tây hồ mạn hứng* của Ninh Tốn mà nói cho dễ

---

(1) Hêghen. *Lôgic học. Tác phẩm*, T. 1. Mátxcơva, - Lêningrát, 1930, tr. 223. Chuyển dẫn từ Pôxpêlốp. *Nghệ thuật và mĩ học*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1984, tr.22 (tiếng Nga).

(2) Lênin. *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 158.

hiểu : "Người như sông biển, chữ như nước, hứng thì như gió. Gió thổi tới sông biển cho nên nước lay động làm thành gợn, thành sóng, thành ba đào. Hứng chạm vào người ta cho nên chữ nổi dậy, không thể nín được sinh ra ở trong lòng, ngâm vịnh ở ngoài miệng, viết nên ở bút nghiên, giấy mực"[1]. Gió là vô hình, nhưng lại hiện hình ở sóng, ở ngọn cây, khi yếu, khi mạnh. Hứng cũng vậy, nó hiện hình ở chữ, ở cảnh, ở giọng. Đó là hình thức của hứng. Hứng trở thành nguyên tắc tạo hình thức cho chữ, cho cảnh, cho giọng. Đề tài, tư tưởng là yếu tố nội dung được thể hiện qua toàn bộ thế giới hình tượng như nhân vật, xung đột, cốt truyện, ngôn ngữ. Nhưng mọi đề tài đều có hình thức riêng là không gian và thời gian, cách nhìn. Tư tưởng cũng có hình thức riêng mang tính lịch sử trong hình tượng. Chẳng hạn tư tưởng tự do trong nhân vật Từ Hải. Đó là tự do thoát khỏi thực tại trói buộc, tự do vẫy vùng cho phỉ chí bình sinh trong vũ trụ, khác rất nhiều với tư tưởng tự do ở phương Tây đương thời, gắn liền với tự do kinh doanh, tự do trong xã hội, tự do cá tính.

Tóm lại, hình thức tồn tại trong toàn tác phẩm như là tính xác định của nội dung, sự biểu hiện của nội dung. Ứng với nội dung nhiều cấp độ có hình thức nhiều cấp độ. Không nên quy giản đơn chức năng nội dung hoặc chức năng hình thức vào cho một số yếu tố nào đó của tác phẩm, chẳng hạn ngôn ngữ là yếu tố hình thức ngoài cùng, còn đề tài, tư tưởng là nội dung thuần túy. Ngôn ngữ chẳng những có chức năng hình thức như kiến tạo thể văn, thể loại, mà còn có chức năng nội dung. Lời văn tác phẩm văn học chẳng những biểu hiện đặc điểm cá tính và bản chất xã hội của nhân vật, mà còn trực tiếp "tạo nên những khái quát nghệ thuật", góp phần hình thành sắc diện, tình điệu tác phẩm, tích cực thực hiện "nhiệm vụ tối cao" của tác phẩm [2]. Sự phân tích đề tài, tính cách mà bỏ qua chức năng tạo hình thức của chúng sẽ chỉ là những khái quát trừu tượng, bỏ lại bên ngoài sự chú ý toàn bộ sự phong phú đích thực của tác phẩm[3]. Có những ý kiến khác nhau về vị trí của hệ thống hình tượng trong tác phẩm. Có người xem đó là hình thức "tạo hình khách thể". Ý kiến khác lại xem hình tượng vừa là nội dung của ngôn ngữ, vừa là hình thức của nội dung chủ đề : tư tưởng của tác phẩm. Các ý kiến đó đã nói đến các chức năng quan trọng khác nhau của lớp hình tượng. Điều quan trọng là cần nhận rõ nội dung và hình thức của hình tượng cũng là mối quan hệ biện chứng của chúng với các lớp khác của tác phẩm.

Hình thức tác phẩm không phải là tổng cộng của các mặt hình thức của các lớp mà là một hệ thống hình thức chỉnh thể, trong đó chẳng những

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 103.

(2) Khrápsencô. *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người.* Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1985, T. 2, tr. 191 – 192.

(3) Khrápsencô : *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người.* Sđd, tr. 189.

có sự thống nhất hình thức với nội dung, mà còn có sự thống nhất, quy định, tùng thuộc nhau giữa các mặt hình thức của các lớp. Sự thống nhất đó tạo nên giá trị thẩm mĩ toàn vẹn của tác phẩm văn học.

3. Sự thống nhất nội dung và hình thức của tác phẩm văn học

Trong tác phẩm văn học có giá trị, hình thức thống nhất với nội dung. Có lẽ không ai diễn đạt sự thống nhất này mạnh mẽ hơn Bêlinxki. Nhà phê bình Nga viết : "Trong tác phẩm nghệ thuật, tư tưởng và hình thức phải hòa hợp với nhau một cách hữu cơ như là tâm hồn và thể xác, nếu hủy diệt hình thức thì cũng có nghĩa là hủy diệt tư tưởng và ngược lại cũng vậy". Một chỗ khác ông viết : "Khi hình thức là biểu hiện của nội dung thì nó gắn chặt với nội dung tới mức là nếu tách nó khỏi nội dung có nghĩa là hủy diệt bản thân nội dung, và ngược lại, tách nội dung khỏi hình thức, có nghĩa là tiêu diệt hình thức"(1). Nếu theo triết học duy vật biện chứng, mọi sự vật đều là sự thống nhất nội dung và hình thức, thì mối quan hệ đó trong tác phẩm văn học có gì đặc biệt mà phải khẳng định như vậy ? Điều đặc biệt đó là, nếu quan hệ nội dung và hình thức trong tự nhiên là các hiện tượng tự phát, thì trong tác phẩm, đó là hiện tượng sáng tạo nghệ thuật. Nội dung và hình thức thường có những nguồn cách xa nhau (chẳng hạn gỗ, đá và sự sống, lời nói thông thường và những rung động thơ...) mà tác giả non tay không dễ dàng thống nhất, và nói chung không dễ dàng tạo ra được một sinh mệnh mới, một sức sống mới trong tác phẩm văn học. Chính vì vậy mà thường có hiện tượng tách nội dung khỏi hình thức. Mặt khác, khi thưởng thức, tiếp nhận, phân tích, không tránh khỏi tách cái này khỏi cái kia và việc làm đó không hiếm khi dẫn đến bi kịch. Chẳng hạn, đó là các nhà hình thức chủ nghĩa trong nghiên cứu bỏ qua phương diện nội dung, chỉ nghiên cứu tác phẩm như một thủ pháp, như một ngôn ngữ, một sự kết hợp các phạm trù ngữ pháp. Họ đã phân tích tác phẩm như mổ một cái thây. Ngược lại là lối phân tích máy móc tầm thường, chỉ thấy trong tác phẩm một nội dung "tương đương xã hội học" bỏ qua hình thức độc đáo của tác phẩm. Đó cũng là trường hợp nhà sáng tác loay hoay tỉa tót hình thức tân kì để che đậy nội dung nghèo nàn, hoặc là trường hợp nhà sáng tác "minh họa", tìm hình tượng để thể hiện một nội dung lí thuyết trừu tượng có sẵn. Tuy nhiên, chớ hiểu lời nói của Bêlinxki như một lời răn : "Hãy để yên, đừng đụng tay lên tác phẩm văn học !". Nếu như vậy thì khoa học về văn học sẽ không có. Thực chất của vấn đề là tìm hiểu đúng đắn mối quan hệ thống nhất nội dung và hình thức.

Lí luận văn học mác xít khẳng định, mối quan hệ thống nhất đó là *hình thức biểu hiện nội dung, hình thức phù hợp nội dung*. Mối quan

---

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô. Mátxcơva, 1954, T. 5, tr. 316 và T. 9, tr. 536 (tiếng Nga).

hệ hai mặt này của sáng tác bắt đầu ở chỗ nhà văn có nhu cầu phát biểu bằng nghệ thuật. Có một cái gì muốn nói với người cùng thời, muốn nêu vấn đề hoặc muốn giải đáp. Ở đây, nội dung đi đầu và có vai trò quyết định. Chức năng hình thức là làm định hình và biểu hiện nội dung đó. Chẳng hạn một bài thơ thì lời thơ, thể thơ, vần thơ... phải phù hợp với ý thơ, tình thơ. Ở đây nội dung quyết định việc lựa chọn hình thức thể loại, ngôn ngữ, chi tiết, nhân vật, cốt truyện, kết cấu. Nội dung làm nảy sinh ra hình thức phù hợp để biểu hiện nó. Hình thức phù hợp nội dung trở thành tiêu chuẩn để sáng tạo và đánh giá hình thức. Ngoài ra không có tiêu chuẩn nào khác. Tiêu chuẩn để đánh giá cả nội dung và hình thức là hiện thực. Sự phù hợp hình thức với nội dung mới mẻ, quan trọng làm nên giá trị của tác phẩm. Hêghen nói : "Tác phẩm nghệ thuật mà thiếu một hình thức thích đáng thì không phải là tác phẩm nghệ thuật thực sự – tức là tác phẩm chân thực, và đối với nhà nghệ sĩ như vậy sẽ là một biện hộ tồi, nếu như người ta nói rằng về nội dung thì tác phẩm của anh ta tốt (hay thậm chí là tuyệt vời), nhưng nó thiếu một hình thức thích đáng. Chỉ những tác phẩm nghệ thuật mà nội dung và hình thức đồng nhất (tức thống nhất, phù hợp – T.Đ.S.) với nhau, mới là những tác phẩm nghệ thuật đích thực"(1).

Quan hệ nội dung và hình thức, xét về thực chất, không phải là quan hệ của cái bên trong và bên ngoài, vì như vậy, nội dung và hình thức đã bị tách rời ở hai không gian khác nhau. Trong một bức tượng, nội dung và hình thức đều hiện ra ngoài. Bên trong trống rỗng. Ở đây, nội dung biểu hiện qua hình thức, thấm nhuần trong hình thức. Về mặt này hình thức văn học khác kí hiệu : kí hiệu chỉ ra một cái gì ngoài nó, hình thức tác phẩm thể hiện nội dung ngay trong bản thân nó.

Nội dung quyết định hình thức không có nghĩa là thoạt đầu nhà văn sáng tạo toàn bộ nội dung, sau đó sáng tạo toàn bộ hình thức phù hợp. Nội dung quyết định ngay trong ý đồ và cấu tứ đầu tiên, sau đó nội dung tác phẩm cũng lớn lên, hoàn thiện và phong phú thêm cùng hình thức của nó. Ở đây có sự chuyển hóa nội dung vào hình thức và ngược lại. Hêghen đã nói : "Nội dung chẳng phải là cái gì khác, mà chính là chuyển hóa của hình thức vào nội dung, và hình thức cũng chẳng gì khác hơn là sự chuyển hóa của nội dung vào hình thức"(2). Không nên hiểu máy móc, chẳng hạn, thế nghĩa là trong bức tượng, cảm xúc tư tưởng biến thành đá (một hiện tượng vật chất !) và ngược lại đá biến thành cảm xúc, tư tưởng con người ! Vấn đề là nội dung trở thành nội

---

(1) Chuyển dẫn từ Pôxpêlốp (chủ biên). *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Nxb Cao đẳng, Mátxcơva, 1976, tr. 327 - 328 (tiếng Nga).

(2) Hêghen. *Tác phẩm*, T. 1. Mátxcơva – Lêningrat, 1930, tr. 224. Chuyển dẫn từ bài của Busmin, trong sách : *Phân tích tác phẩm văn học*. Nxb Khoa học, Lêningrat, 1976, tr. 5. (tiếng Nga).

dung được diễn đạt dưới hình thức đá, và ngược lại cũng vậy. Trong sáng tạo nghệ thuật, sự chuyển hóa đó là tất yếu. Mỗi vật liệu tham gia vào tác phẩm nghệ thuật đều có nội dung và hình thức của nó. Nhà văn đã biến đổi và phát triển nội dung và hình thức của chất liệu, biến chúng thành hình thức thống nhất, thể hiện nội dung duy nhất của tác phẩm.

Quá trình sáng tạo ra hình thức phù hợp nội dung không dễ, đòi hỏi nhà văn tìm tòi phát hiện không ngừng. Tuy nhiên tác phẩm thường không đạt ngay sự phù hợp tối đa. Nhiều tác phẩm thường bộc lộ những mức độ không phù hợp khác nhau giữa hình thức và nội dung. Trong phê bình thường gặp những nhận xét kiểu hình thức "tuyệt" nhưng nội dung chưa xác định, hoặc nội dung mới, nhưng hình thức chưa nhuần nhuyễn. Đó là đánh giá theo xu thế phát triển. Xem xét quá trình sáng tác của một tác phẩm cụ thể có nhiều bản thảo thay thế nhau dễ dàng thấy được sự khổ công để đạt được sự thống nhất của hình thức và nội dung. Nhà thơ lắm khi đổi thay một số câu, chữ mà làm cho ý tứ thêm chắc chắn, hình thức thêm giàu sức biểu hiện. Xem xét các giai đoạn của bản thân quá trình văn học cũng thường gặp hiện tượng khi một nội dung mới ra đời nhưng chưa có hình thức tương xứng, phải sử dụng hình thức cũ, hoặc hình thức còn thô sơ. Lại có khi hình thức đã nhuần nhị, chín nhuyễn, nhưng nội dung đã không có gì mới. Sự không phù hợp này có nguyên nhân xã hội lịch sử sâu xa. Tất cả những hiện tượng đó đều cho thấy sự phù hợp hình thức với nội dung là cả một quá trình, trong đó nội dung đóng vai trò chủ đạo, còn yếu tố hình thức có tính độc lập tương đối. Tính độc lập tương đối này biểu hiện ở chỗ nó thường có tính bảo thủ so với nội dung, hoặc ở chỗ khi phù hợp với nội dung có thể phát huy mạnh mẽ sức tác động của nội dung, còn trong trường hợp ngược lại, cũng có tác dụng không nhỏ.

Lịch sử văn học cho thấy, đúng như lời của nhà văn Xô viết Lêônốp : "Tác phẩm nghệ thuật đích thực, nhất là tác phẩm ngôn từ, bao giờ cũng là một phát minh về hình thức và một khám phá về nội dung"(1). Sự phù hợp hình thức và nội dung phải được xem xét trong hiệu quả phản ánh những chân lí sâu sắc của đời sống, biểu hiện nổi bật tinh thần thời đại. Chỉ trong tương quan đó, sự thống nhất nội dung và hình thức mới thật sự mang lại những giá trị lớn lao cho kho tàng văn nghệ dân tộc và thế giới.

---

(1) Chuyển dẫn từ Khrápsencô. *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Sđd, tr. 204.

Chương XIII. ĐỀ TÀI, CHỦ ĐỀ, TƯ TƯỞNG CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - ĐỀ TÀI VÀ CHỦ ĐỀ CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Đề tài

Đề tài và chủ đề là những khái niệm chủ yếu thể hiện phương diện khách quan của nội dung tác phẩm văn học. Đọc bất cứ tác phẩm nào chúng ta cũng bắt gặp những người, những cảnh và tâm tình cụ thể sinh động. Đó là phạm vi miêu tả trực tiếp của tác phẩm. Tính chất của phạm vi miêu tả trực tiếp trong các tác phẩm có thể hết sức đa dạng : chuyện con người, con thú, cây cỏ, chim muông, đồ vật, lại có cả chuyện thần tiên, ma quái, chuyện quá khứ và chuyện viễn tưởng mai sau. Nhưng mục đích của văn học không bao giờ chỉ là giới thiệu những hiện tượng cụ thể cá biệt của đời sống hay của tưởng tượng. Từ những truyện thần thoại xa xưa như thần thoại Hi Lạp, Ấn Độ, những truyền thuyết lịch sử về họ Hồng Bàng, về Hùng Vương đến những truyện cổ tích, những tác phẩm truyền kì, những tiểu thuyết trong xã hội trung cổ, cho đến các tác phẩm cận đại, hiện đại, tác phẩm văn học bao giờ cũng xuyên qua một phạm vi miêu tả trực tiếp trong tác phẩm để khái quát lên một phạm vi hiện thực đời sống nhất định có ý nghĩa sâu rộng hơn.

Tầm quan trọng của khái niệm đề tài là ở chỗ, nếu chưa nhận ra đề tài, thì chưa bước vào tiếp nhận hình tượng. Tuy nhiên, từ hiện tượng nghệ thuật sinh động nhận ra loại con người và cuộc sống được phản ánh trong tác phẩm không phải là một việc giản đơn. Có thể lấy một ví dụ hội họa để làm sáng tỏ vấn đề. Về đề tài bức tranh *Đức mẹ* của Raphaen ở Xichxtin, có nhiều cách hiểu khác nhau. Dĩ nhiên trước hết đó là bức tranh lấy đề tài tôn giáo. Nhưng nếu chỉ thế thì không lí giải hết sức hấp dẫn trần thế của nó. Có ý kiến xem đó là người đàn bà quý tộc, dựa vào thái độ nghiêm trang, kiêu hãnh của người mẹ và đứa bé. Ý kiến thứ hai dựa vào trang phục giản dị cho rằng đó là người đàn bà thôn quê. Theo ý kiến khác được coi là gần chân lí hơn thì đó là

người mẹ bình thường mang niềm tự hào kiêu hãnh trần tục. Tạm gác sang bên vấn đề nhận định đúng sai, thì bản thân việc nhận ra đề tài làm cho bức tranh trở thành hình tượng. Với ba đề tài khác nhau, ta có ba hình tượng khác nhau.

Giới hạn của phạm vi đề tài có thể được xác định rộng hẹp khác nhau. Đó có thể là một *giới hạn bề ngoài* như đề tài loài vật, đề tài sản xuất, đề tài cải cách ruộng đất, đề tài kháng chiến chống Mĩ, đề tài bộ đội Trường Sơn, đề tài tiểu tư sản, đề tài công nhân... Ở giới hạn bề ngoài của đề tài này, các phạm trù xã hội, lịch sử đóng vai trò rất quan trọng. Người ta có thể nói tới đề tài nông dân và tiểu tư sản trong sáng tác của Nam Cao, Lỗ Tấn. Tuy nhiên, đối tượng nhận thức của văn học là cuộc sống, con người xã hội với tính cách và số phận của nó, với quan hệ nhân sinh phức tạp của nó. Do vậy, cần đi sâu vào *phương diện bên trong* của đề tài. Đó là cuộc sống nào, con người nào được miêu tả trong tác phẩm. Chẳng hạn *Tắt đèn* thể hiện cuộc sống bế tắc tan vỡ của người nông dân trước Cách mạng tháng Tám. *Sống mòn* của Nam Cao thể hiện cuộc sống quẫn bách mòn mỏi của tầng lớp trí thức nghèo. Bất cứ tác phẩm văn học nào ta cũng có thể nhận ra cuộc sống nào, con người nào được phản ánh trong đó. Đề tài *Ôgiêni Grăngđê* là những tấn bi kịch gia đình tư sản trong thời kì tích lũy tư bản chủ nghĩa. Đề tài *Thép đã tôi thế đấy* là cuộc sống anh hùng của thế hệ thanh niên Xô viết những năm sau Cách mạng tháng Mười. Việc xác định đề tài cho phép liên hệ nội dung tác phẩm với một mảnh đời sống nhất định của thực tại. Tuy nhiên, không nên đồng nhất đề tài với đối tượng nhận thức, chất liệu đời sống hay nguyên mẫu thực tế của tác phẩm, bởi vì đối tượng là một cái gì nằm ngoài tác phẩm, đặt đối diện với tác phẩm. Đề tài của tác phẩm là một phương diện nội dung tác phẩm, là đối tượng đã được nhận thức, kết quả lựa chọn của nhà văn. Đó là sự khái quát về phạm vi xã hội, lịch sử của đời sống được phản ánh trong tác phẩm. Lẫn lộn hai mặt này sẽ dẫn đến biến việc phân tích tác phẩm thành phân tích đối tượng được miêu tả trong tác phẩm. Con đường nhận thức đề tài tác phẩm là đi từ nội dung trực tiếp của tác phẩm, xác định những đường nét xã hội lịch sử của nó. Mỗi nhân vật của tác phẩm đều có thể tiêu biểu cho một tầng lớp xã hội, mang một tính cách xã hội, hoạt động trong một lĩnh vực đời sống, đều có thể tiêu biểu cho một đề tài. Chị Dậu là một nông dân, vì suất sưu của chồng và em chồng mà chồng chị bị đánh, bị trói, con chị bị bán, bản thân đi ở vú lại còn chịu bao nỗi tủi nhục, đến cuối tác phẩm, tiền đồ "tối đen như mực"... thì đề tài tác phẩm không xa rời cuộc sống đó và các thế lực liên quan đến nó. Cả nhà chị Dậu cùng chung một số phận bi thảm thì đề tài tác phẩm là số phận bi thảm của nông dân ta trước Cách mạng.

Nhưng tác phẩm *Tắt đèn* không phải chỉ miêu tả có một gia đình chị Dậu. Theo bước chân và quan hệ của chị, đề tài tác phẩm được mở rộng : với Nghị Quế, tác phẩm mở ra mảng đề tài quan nghị, một đặc sản lố bịch của xã hội thực dân thuộc địa ; với lí trưởng, chánh tổng, tuần đinh, lính lệ, tác phẩm mở ra mảng đề tài bộ máy cai trị địa phương tham lam, tàn bạo. Hình tượng quan phủ, quan cụ nới rộng diện phản ánh tới cuộc sống bỉ ổi xấu xa của bọn quan lại. Như vậy, khi nói đến đề tài tác phẩm ta không phải chỉ nói tới một đề tài, mà thực chất là một *hệ thống đề tài* liên quan nhau, bổ sung cho nhau tạo thành đề tài của tác phẩm. Đề tài *Truyện Kiều* cũng là một hệ thống như vậy. Ở đây có tình yêu đôi lứa, vợ chồng, hoạt động nhà chứa, có đời sống quý tộc, có sự nổi loạn chống lại triều đình, có việc quan lại xử oan, có đề tài báo ân báo oán... Tất cả xoay quanh đề tài về cuộc đời bất hạnh của người tài hoa, người phụ nữ.

Thực chất đề tài là một *khái niệm về loại* của hiện tượng đời sống được miêu tả. Có bao nhiêu loại hiện tượng đời sống, có bấy nhiêu đề tài. Việc nhận thức đề tài phải chỉ ra bản chất xã hội của hiện tượng. Nhưng trong tác phẩm văn học thường thấy sự không trùng khít giữa hiện tượng miêu tả và nội dung loại ở bên trong. Chẳng hạn, *Lời kĩ nữ* của Xuân Diệu trước Cách mạng đúng là bài thơ làm theo "lời kĩ nữ", nhưng không thể nói bài thơ chỉ viết về đề tài kĩ nữ, vì ở đây, với tư cách là nhà thơ trữ tình, Xuân Diệu muốn mượn lời kĩ nữ để biểu hiện cái tôi cô đơn lạnh lẽo trước cuộc sống đương thời, một đề tài được nhà thơ thể hiện trong tập *Thơ thơ* và *Gửi hương cho gió*. Trong khi đó, *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu là bài thơ về đề tài kĩ nữ, vì nhà thơ thể hiện số phận xã hội của người kĩ nữ, và nằm trong mảng đề tài về những người nghèo khổ, bất hạnh, bị hắt hủi, áp bức trước Cách mạng, như *Vũ em, Lão dầy tớ, Hai đứa bé, Đi đi em*...

Khái niệm loại của đề tài không chỉ bắt nguồn từ bản chất xã hội của tính cách, mà còn gắn liền với loại hiện tượng lịch sử xuất hiện trong đời sống và có âm vang trong đời sống tinh thần một thời, hoặc trong một giới nào đó. Chẳng hạn, có thể bắt gặp đề tài số phận người chinh phụ, người cung nữ, đề tài người tài hoa trong sáng tác của Đặng Trần Côn, Nguyễn Gia Thiều, Nguyễn Du khoảng cuối thế kỉ XVIII – đầu thế kỉ XIX. Trong thơ văn Nguyễn Đình Chiểu nổi lên đề tài những người trung nghĩa. Văn học Nga thế kỉ XIX hình thành đề tài gọi là "con người thừa" từ môi trường quý tộc, đề tài những người tháng Chạp, đề tài những người "hư vô chủ nghĩa", đề tài "con người nhỏ bé", đề tài "phàm tục tiểu tư sản". Trong văn học hiện đại Việt Nam nổi lên hàng đầu đề tài người cán bộ chiến sĩ cách mạng và quần chúng cách mạng.

Đề tài tác phẩm văn học chẳng những gắn với hiện thực khách quan mà còn do lập trường tư tưởng và vốn sống nhà văn quy định. Chẳng hạn, trong khi phần lớn các nhà tiểu thuyết Tự lực văn đoàn viết về đề tài xung đột trong các gia đình phong kiến địa chủ, khẳng định quyền tự do luyến ái của lớp thanh niên tân thời, thì các nhà văn gần gũi với đời sống nhân dân chọn đề tài về số phận bi thảm của các tầng lớp nhân dân lao động, sự tham lam thối nát của bọn quan lại, địa chủ. Cùng viết về tiểu tư sản nhưng tác phẩm của Đỗ Đức Thu thiên về phơi bày sự tầm thường của lối sống viên chức, còn Nam Cao xoáy vào những cảnh đời xám xịt của lớp trí thức nghèo, sống dở chết dở.

Tóm lại, đề tài là cơ sở để nhà văn khái quát những chủ đề và xây dựng những hình tượng, những tính cách điển hình. Tuy nhiên, có nhiều trường hợp đề tài, chủ đề hòa quyện với nhau không tách được, như một số tác phẩm ngụ ngôn, truyện đồng thoại, một số thơ trữ tình... Người tiếp nhận có thể đi thẳng từ đề tài bên ngoài vào chủ đề, tư tưởng của tác phẩm.

2. Chủ đề của tác phẩm văn học

Chủ đề là vấn đề cơ bản của tác phẩm, là phương diện chính yếu của đề tài. Khi phản ánh hiện thực nhà văn chẳng những xác định một phạm vi hiện tượng đời sống mà còn tập trung soi rọi một số vấn đề có ý nghĩa hàng đầu trong phạm vi đó. Nhà thơ Tố Hữu nói : "Vấn đề của nghệ thuật chính là chủ đề, nói nôm na cho dễ hiểu là câu hỏi – câu hỏi của cuộc đời" (1). Gorki nhấn mạnh tới vai trò chủ đạo của chủ đề trong sáng tác : "Chủ đề là cái tư tưởng manh nha trong kinh nghiệm của tác giả, do cuộc sống gợi lên, làm tổ trong kho ấn tượng của anh ta, nhưng chưa định hình và đòi hỏi thể hiện thành hình tượng, thức tỉnh nhà văn, kêu gọi anh ta lao động để tạo dựng hình thức cho nó"(2). Như vậy, chủ đề hình thành từ trong ý đồ và biểu hiện trong sáng tác. Tố Hữu đã quan tâm tới đề tài và cuộc đấu tranh anh dũng của đồng bào miền Nam, nung nấu chủ đề : "dù kẻ địch hung ác đến mấy, dân tộc ta không chết, đồng bào miền Nam ta vẫn sống, vẫn là người chiến thắng"(3). Gặp chị Lí, chủ đề được thể hiện thành máu thịt trong tác phẩm *Người con gái Việt Nam*. Từ cái ngạc nhiên choáng ngợp trước sức sống phi thường đến sự sống vì lí tưởng, cội nguồn sức sống ở nhân

---

(1) Tố Hữu. *Phấn đấu vì một nền văn nghệ xã hội chủ nghĩa*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1982, tr. 319.

(2) Gorki. *Tác phẩm* (30 tập), T. 27. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1953, tr. 214 (tiếng Nga).

(3) Tố Hữu. *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta với thời đại ta*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1973, tr. 423.

dân và niềm tin tươi trẻ vào thắng lợi cuối cùng của cách mạng đều khẳng định cho chủ đề bài thơ. Chủ đề là góc độ, bình diện, con đường tác giả đưa dắt người đọc thâm nhập tác phẩm.

Chủ đề thể hiện bản sắc tư duy, chiều sâu tư tưởng, khả năng thâm nhập vào bản chất của đời sống. Nhiều tác giả cùng viết một đề tài gần gũi, nhưng chủ đề khác nhau. Tố Hữu và Chế Lan Viên đều có những bài thơ hay về Bác Hồ. Nhưng bài *Bác ơi !* của Tố Hữu viết ngay sau khi Người mất, nhấn mạnh tới tấm lòng thương đời bao la, gắn bó với đời trong mọi niềm vui, nỗi đau, nâng niu già trẻ, cây trái, hòa lẫn với non sông đất trời. Bài *Người đi tìm hình của nước*, Chế Lan Viên viết năm 1960, lại thể hiện Bác ở khía cạnh khác : con người đi tìm tương lai độc lập tự do cho dân tộc, con người có mơ ước lớn, người lãnh tụ biết nhìn xa trông rộng, đi trước thời gian.

Văn học hiện thực phê phán giai đoạn 1930 – 1945 của ta có nhiều tác phẩm cùng viết về thảm cảnh của đời sống nông dân nhưng chủ đề khác nhau. *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố tập trung phản ánh mâu thuẫn đối kháng giữa nông dân với cả bộ máy quan liêu của phong kiến thực dân, nhấn mạnh tới khía cạnh nông dân là nạn nhân oan uổng của chính sách vơ vét tàn bạo của chúng. *Chí Phèo* của Nam Cao cũng miêu tả số phận nông dân dưới nanh vuốt của bọn cường hào. Nhưng Nam Cao quan tâm tới tình trạng tha hóa của nhân vật : từ người trai lực điền hiền lành, Chí đã biến thành con quỷ dữ của làng Vũ Đại. Hơn thế, nhà văn cho thấy từ nơi sâu thẳm của tâm hồn bị dầu độc kia vẫn le lói nỗi khát khao được trở lại cuộc sống bình thường của con người. Và trở ngại cho con đường của Chí không chỉ là thế lực cường hào, mà còn là thành kiến tàn nhẫn của xã hội. Trên cơ sở một đề tài gần nhau có thể phát huy những chủ đề sâu sắc khác nhau.

Chủ đề đóng vai trò rất lớn trong việc làm cho tác phẩm trở nên quan trọng và có ảnh hưởng sâu rộng. Tại sao cuộc đấu tranh trong vương triều Đan Mạch ở bi kịch *Hămlét* của Sếcxpia lại có âm hưởng sâu rộng đến thế ? Tại sao chàng hiệp sĩ mặt buồn xứ Lamăngsơ của Xécvantex lại làm nhói lòng bao độc giả ? Và tại sao cuộc đời chú AQ. ngu dốt của một làng Trung Quốc hẻo lánh lại có thể làm cho bao người đọc giật mình ? Chính là chủ đề chắp cánh cho tác phẩm bay cao, bay xa vào bầu trời hậu thế. Từ chủ đề báo thù cha trong một vở kịch đã thất truyền, Sếcxpia trong *Hămlét* đã chuyển sang chủ đề nhận thức tình trạng xấu xa của xã hội và ý thức đấu tranh để sửa sang lại nó, làm cho vở kịch có một chiều sâu khác thường. Sự mâu thuẫn giữa nghĩa vụ trả thù cha và ý thức mơ hồ về việc không thể một mình chống lại cái ác đang ngự trị làm cho tác phẩm thể hiện một bi kịch

của thời đại, của tồn tại con người. Mâu thuẫn gay gắt giữa lí tưởng nhân văn cao cả và phương thức hành động hiệp sĩ lỗi thời của Đôn Kihôtê làm cho nhân vật trở thành điển hình của loại người tốt mà thoát li thực tế, hoàn toàn sống bằng ảo tưởng. Đó là những chủ đề mang nội dung lịch sử xã hội sâu sắc.

Chủ đề của tác phẩm lớn thường là những vấn đề khái quát vượt lên trên những đề tài cụ thể. Hămlét là một hoàng tử, cũng như Đôn Kihôtê là một quý tộc nghèo, nhưng chủ đề văn học không giới hạn trong phạm vi của giai cấp xuất thân. Cũng vậy, AQ. là một cố nông, nhưng vấn đề chủ yếu của y, chủ nghĩa AQ. lại không phải là của riêng cố nông, nông dân, mà là di sản tinh thần của một hệ tư tưởng phong kiến suy tàn, bạc nhược, ảnh hưởng tới mọi tầng lớp nhân dân Trung Quốc, nhất là bọn thống trị. Mất khả năng nhìn thẳng vào thực tế, tìm mọi cách lừa dối bản thân, kiêu căng khinh người vô căn cứ trong khi thân phận hèn hạ bậc nhất, những đặc điểm mâu thuẫn đó của tính cách nhân vật làm cho chủ đề có một ý nghĩa phổ biến. Ở đây, sự gắn bó với đề tài cụ thể làm cho chủ đề có cơ sở xã hội lịch sử thuyết phục, còn tầm vóc của chủ đề lại làm cho tác phẩm có tiếng vang lớn. Sẽ là đi ngược thực tế nếu một mực hạn chế xem xét ý nghĩa của chủ đề trong phạm vi đề tài cụ thể xác định. Trong trường hợp đó sẽ đi đến ngộ nhận cho rằng trên cơ sở đề tài nông dân chỉ đề xuất chủ đề có ý nghĩa nông dân, trên cơ sở đề tài tiểu tư sản chỉ đề xuất chủ đề về tiểu tư sản. Lịch sử văn học cho thấy, chủ đề của tác phẩm văn học lớn bao giờ cũng vừa phản ánh sâu sắc những vấn đề có nội dung xã hội lịch sử xác định, vừa từ mảnh đất xã hội lịch sử cụ thể ấy nêu lên những vấn đề chung về sự tồn tại và phát triển của nhân cách con người, về ý nghĩa của cuộc sống.

Về bản chất, chủ đề văn học không bao giờ là một vấn đề đơn nhất. Nếu trong thực tại, bản chất con người đã là một tổng hòa của các quan hệ xã hội, thì điều đó có nghĩa là bất cứ một vấn đề nào của nhân sinh cũng liên quan tới hàng loạt vấn đề phức tạp khác của quan hệ xã hội. Trong các chủ đề của tác phẩm có thể phân biệt ra chủ đề chính quán xuyến toàn tác phẩm và chủ đề phụ, cục bộ thể hiện qua các nhân vật hoặc tình tiết riêng lẻ. Chủ đề chính của *Tắt đèn* là mâu thuẫn giữa quyền sống của người dân quê và tính chất phát xít tàn bạo trong chính sách sưu thuế của bọn thực dân, phong kiến. Chủ đề phụ là lòng tham vô độ, đạo đức thối nát, sự ngu dốt và độc ác của bọn quan lại, chức dịch, phẩm chất tốt đẹp của người dân quê, số phận của phụ nữ và trẻ em. Lẫn lộn chủ đề chính phụ sẽ hạn chế việc lí giải đúng đắn nội dung tác phẩm.

Chủ đề và nhất là đề tài chủ yếu là phương diện khách quan của nội dung tư tưởng tác phẩm. Nó cho thấy tác phẩm nói tới cái gì, nêu vấn đề gì của hiện thực đời sống. Gọi là "khách quan", bởi vì tuy chúng do tác giả xác định, nhưng lại do hiện thực quy định, có cội nguồn hiện thực. Sức sống của tác phẩm trước hết là ở chủ đề chân thật, có tầm quan trọng của nó. Không nêu được chủ đề có ý nghĩa khách quan, hoặc nêu những vấn đề giả tạo, xuyên tạc hiện thực đều làm cho tác phẩm bị rơi vào quên lãng và có hại trên mặt trận tư tưởng.

Phương diện chủ quan của nội dung tư tưởng tác phẩm là lí giải chủ đề, cảm hứng tư tưởng, tình điệu thẩm mĩ. Nếu xem tác phẩm như một lời phát biểu trước cuộc sống thì phần đề tài, chủ đề có thể xem như là "chủ ngữ", còn phương diện chủ quan của nội dung có thể xem là "vị ngữ". Phần này thấm nhuần trong tác phẩm và biểu hiện thành nội dung tư tưởng của tác phẩm.

II - CÁC PHƯƠNG DIỆN CHỦ QUAN CỦA NỘI DUNG TƯ TƯỞNG TÁC PHẨM

Người ta thường hiểu tư tưởng là một phán đoán khái quát về hiện thực. Trong phán đoán đó bao giờ cũng chứa đựng một quan hệ có tính quy luật giữa các hiện tượng, sự vật của đời sống. Chẳng hạn nếu nói "con người" thì tuy khái niệm đó cũng khái quát, nhưng chưa bao hàm tư tưởng. Nhưng nếu nói : "Người với người là bạn", "Người ta là hoa đất", "Con người, hai tiếng tự hào"... thì trước mắt ta đó là những tư tưởng. Tư tưởng chẳng những bao giờ cũng nói lên một quan hệ có tính quy luật giữa các sự vật, mà còn biểu thị một thái độ, một nhiệt tình khẳng định, phủ định, một ý muốn. Lênin nói : "Tư tưởng - đó là nhận thức và khát vọng (mong muốn) (của con người)"(1). Tư tưởng đó dĩ nhiên gắn liền với một thế giới quan, một lập trường giai cấp nhất định.

Tư tưởng trong tác phẩm cũng là một khái quát gồm hai mặt đó, nhưng không trừu tượng mà biểu hiện qua hình tượng nghệ thuật. Tư tưởng đó không tách rời khỏi đề tài và chủ đề, nhưng biểu hiện tập trung ở ba phương diện lí giải chủ đề, cảm hứng tư tưởng, tình điệu thẩm mĩ.

1. Sự lí giải chủ đề

Lí giải đời sống được miêu tả là một phương diện cơ bản của nội dung tư tưởng tác phẩm. Xác định nhiệm vụ của nghệ thuật, nhà phê bình Nga Sécnusepxki nói : "Ngoài việc tái hiện đời sống, nghệ thuật

(1) Lênin. *Bút kí triết học*. Toàn tập, T. 29, tr. 177 (tiếng Nga).

còn có chức năng khác là thuyết minh cuộc sống"[1]. Thuyết minh, trả lời, giải đáp vấn đề là một nội dung của tác phẩm.

Chủ đề và sự lí giải không tách rời nhau nhưng không phải là một. Nói đến lí giải là nói đến cơ sở tư tưởng (các cơ sở thế giới quan, học thuyết đạo đức, chính trị, triết thọc, tôn giáo...), sự phân tích các tính cách, xung đột, quan hệ, sự miêu tả, tái hiện tính cách và các hiện tượng đời sống. Các học thuyết và quan điểm tư tưởng đóng vai trò rất quan trọng trong tác phẩm. Đồng nhất quan điểm tư tưởng và học thuyết vào nội dung tư tưởng tác phẩm là sai, vì như vậy là biến tác phẩm thành minh họa giản đơn cho tư tưởng có sẵn. Nhưng đối lập nội dung tư tưởng tác phẩm với nội dung các quan điểm, học thuyết, thế giới quan lại càng sai, vì dẫn đến đối lập thế giới quan và sáng tác. Các nhà sáng lập chủ nghĩa Mác - Lênin phân biệt nhưng không bao giờ đối lập các quan điểm, học thuyết với nội dung hình tượng, mà xem chúng là một thể thống nhất, và từ các mâu thuẫn nội tại của nó mà nhìn nhận giá trị phản ánh hiện thực của tác phẩm. Chính từ sự phân tích toàn bộ các quan điểm hiểu như một thể thống nhất mà Lênin khẳng định L.Tônxtôi là "tấm gương phản chiếu cách mạng Nga".

Phân tích sự lí giải về mặt quan điểm cho thấy chiều sâu tư tưởng mà tác phẩm đạt được. Tiểu thuyết *Sống mòn* của Nam Cao nêu lên vấn đề số phận của tầng lớp trí thức nghèo và nhân dân lao động trước Cách mạng. Tác phẩm là tiếng kêu khẩn thiết về cuộc sống bấp bênh, mòn mỏi, trong đó mọi ước vọng cao cả, các tình cảm tốt đẹp và cả đến sự sống cũng ngày một bé nhỏ đi, tầm thường hơn và đang đứng trên bờ hủy diệt. Tác giả đã lí giải vấn đề như thế nào ? Trước hết, với lập trường nhân đạo chủ nghĩa, tác giả nhận ra những ước vọng trong phạm vi đời tư, những đòi hỏi phát huy tài năng, phát triển nhân cách. Cuộc sống cơm áo chật vật làm con người trở nên thấp hèn. Những thói quen, thành kiến lạc hậu làm người ta không hiểu nhau. Thói nhu nhược, lòng sợ hãi đổi thay, sợ hãi những gì chưa tới làm họ không vượt ra khỏi vòng luẩn quẩn để có hành động quyết liệt đổi thay cuộc sống. Như vậy chủ đề tác phẩm được lí giải chủ yếu từ phương diện lối sống, tâm lí, phong tục, sinh hoạt. Cách nhìn tuy chưa mở rộng sang bình diện xã hội lịch sử, chưa thấy bóng dáng các sự kiện lịch sử xã hội đương thời, chưa thấy viễn cảnh đời sống, nhưng đã cho thấy nỗi đau quằn quại của những kiếp người chết mòn, nhu cầu bức thiết muốn đổi thay toàn bộ tồn tại để cứu vãn con người trong mỗi con người. Đối chiếu đoạn kết của *Sống mòn* và đoạn mở đầu của *Vỡ bờ* của Nguyễn

---

(1) Sécnusepxki. *Bàn về quan hệ thẩm mĩ giữa nghệ thuật và hiện thực*. Sđd, tr. 85 (tiếng Nga).

Đình Thi sẽ cho thấy thêm sự khác biệt trong quan điểm và bình diện lí giải.

Sự lí giải chủ đề trong tác phẩm văn học thường được thể hiện ở hai mặt : những lời thuyết minh trực tiếp của tác giả, của nhân vật và lôgíc của sự miêu tả. Hai mặt này thống nhất với nhau, nhưng lôlíc miêu tả đáng chú ý hơn, vì đó là tư tưởng của hình tượng đã chuyển thành chân lí đời sống trong hình tượng. Trong tác phẩm văn học, thường thấy có sự mâu thuẫn giữa hai phương diện lí giải đó. Chẳng hạn sự lí giải cuộc sống trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du. Chủ đề của tác phẩm là số phận bất hạnh nổi nênh của người tài tình. Nhà thơ đã vận dụng mọi tư tưởng có thể có trong kho tàng văn hóa đương thời để lí giải vấn đề. Trước hết, Nguyễn Du hiểu người tài tình là người có lí tưởng, có tài, sắc, biết khinh trọng, hiếu nghĩa, vị tha, biết trung quân báo quốc. Tại sao người như vậy lại có số phận bất hạnh trong xã hội đương thời ? Tác giả lí giải bằng quy luật "tạo vật đố tài", luật thừa trừ của tạo hóa. Nhưng sao lại phải "đố tài" ? Nhà văn không thông được, và *Truyện Kiều* là lời oán trách lên án thống thiết đối với Trời, Mệnh, Ông Tơ, Hóa Công, Hóa Nhi, Số, Phận, Kiếp ! Tác giả lại viện Phật giáo : Người tài khổ vì nghiệp báo. Nhưng Kiều đã làm gì nên tội ? Lẽ nào mối tình Kim Kiều trong trắng như vậy lại "mắc điều tình ái" ? Các tư tưởng ấy chỉ lí giải chủ đề ở bề ngoài, nhưng tác giả không dứt bỏ niềm tin đối với chúng, nên đó cũng là yếu tố tư tưởng của tác phẩm.

Tư tưởng tác phẩm chủ yếu phải "toát ra" từ tình huống, tính cách, từ sự miêu tả các hiện tượng đời sống. Ăngghen từng nói : "Bất cứ sự miêu tả nào đồng thời cũng tất yếu là một sự giải thích"(1). Sự lí giải bằng hình tượng nằm ngay trong tương quan các nhân vật, trong các bước ngoặt của đời sống, trong các hiện tượng được miêu tả lặp lại một cách có quy luật. Đi vào thế giới tác phẩm ta thấy đâu là nguyên nhân đích thực của nỗi bất hạnh của nhân vật. Thoạt đầu là thằng bán tơ vu oan, tiếp theo là quan xử oan. Rồi lũ buôn người Tú Bà, Sở Khanh, Mã Giám Sinh, Bạc Bà, Bạc Hạnh, kế đến là "họ Hoạn danh gia" và lũ gia nhân áp bức, cuối cùng là "quan Tổng đốc trọng thần" lừa gạt. Thì ra kẻ hãm hại người tài trong *Truyện Kiều* rút lại chỉ có hai loại : lái buôn và quan lại, hai thế lực chủ yếu trong xã hội phong kiến suy tàn. Lái buôn biến họ thành món hàng, quan lại biến họ thành phương tiện. Đó chính là "điều trông thấy mà đau đớn lòng" của tác giả.

Sự lí giải chủ đề trong tác phẩm thường mang lại một quan niệm nhiều mặt về con người và thế giới, chứ không bó hẹp trong việc cắt

---

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*. Nxb Chính trị, Mátxcơva, 1961, T. 18, tr. 269 (tiếng Nga).

nghĩa sự kiện, số phận, phẩm chất nhân vật. Ở *Truyện Kiều*, quan niệm đó bao gồm cách hiểu về quyền sống và quyền hưởng hạnh phúc của con người, quan niệm về công lí. Trong đó còn bao hàm các quan niệm về các nguyên lí Nho giáo, chẳng hạn như cách hiểu về "hiếu", "trinh", quan niệm về "tu tâm" khác với tinh thần "giáo lí". Chẳng hạn đi tu là một sự tự hủy hoại đời mình ("Đã đem mình bỏ am mây"). Các nhân vật chính diện trong *Truyện Kiều* tuy được quan niệm như những "đấng", "bậc" trong xã hội, nhưng vẫn là những người rất bình thường – họ đều là một "ai" như nhau trong mọi nhu cầu đời sống. Hơn nữa nhà thơ đã gọi là "đấng" một người phản nghịch như Từ Hải, lại gọi là "bậc" một gái nhà chứa như Kiều. Như vậy, xuyên qua sự miêu tả theo lối ước lệ của mĩ học trung cổ, Nguyễn Du thể hiện một sự lí giải về con người mang tính chất dân chủ và nhân đạo sâu sắc. Rõ ràng sự lí giải là phương diện cực kì quan trọng của nội dung tư tưởng tác phẩm.

2. Cảm hứng tư tưởng

Nội dung tư tưởng tác phẩm văn học không bao giờ chỉ là sự lí giải dửng dưng lạnh lùng, mà gắn liền với xúc cảm mãnh liệt. Nhà phê bình Nga Bêlinxki nói : "Tư tưởng thơ, đó không phải là phép tam đoạn thức, không phải là giáo điều, không phải là quy tắc, mà là một ham mê sống động, đó là *cảm hứng*". Ông giải thích : " Trong cảm hứng nhà thơ là người yêu tư tưởng như yêu cái đẹp, yêu một sinh thể sống, thấm nhuần tư tưởng một cách nhiệt tình"(1). Như vậy, cảm hứng là một tình cảm mạnh mẽ, mang tư tưởng, là một ham muốn tích cực đưa đến hành động. Điều quan trọng là cần nhận ra cảm hứng như một lớp nội dung đặc thù của tác phẩm văn học.

Cảm hứng trong tác phẩm trước hết là niềm say mê khẳng định chân lí, lí tưởng, phủ định sự giả dối và mọi hiện tượng xấu xa, tiêu cực, là thái độ ngợi ca, đồng tình với những nhân vật chính diện, là sự phê phán, tố cáo các thế lực đen tối, các hiện tượng tầm thường. Trong thơ văn cổ, những khi "tức hứng", "ngẫu hứng", "mạn hứng" là khi tình cảm say mê dấy lên với đạo trời và đạo người. Niềm say đạo ấy thấy rõ trong thơ Nguyễn Trãi, thơ Nguyễn Đình Chiểu. Nội dung bài thơ *Tùng* của Nguyễn Trãi đâu phải chỉ là hình ảnh cây tùng với các đặc điểm về mặt chịu rét, vật liệu và dược liệu, đâu phải giản đơn chỉ là tượng trưng cho phẩm chất, lí tưởng của người quân tử muôn thuở ! *Tùng* trước hết là một nhiệt tình tự khẳng định phẩm giá, tài năng, công lao của người anh hùng kinh bang tế thế. Bài thơ mười hai câu đã có mười

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*, T. 7. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1955, tr. 32 (tiếng Nga).

câu khẳng định đanh thép :"... Một mình lạt thuở ba đông. Lâm tuyền ai rặng già làm khách. Tài đống lương cao, ất cả dùng. Đống lương tài có mấy bằng mày. Nhà cả đời phen chống khỏe thay ! Cội rễ bền, dời chẳng động. Tuyết sương thấy đã đặng nhiều ngày... Có thuốc trường sinh càng khỏe thay !... Dành, còn để trợ dân này". Khi trần thuật, khi hỏi vặn, khi tin tưởng, khi tuyên bố, khi tâm tình, khi cảm thán, không lúc nào tác giả xa rời nhiệt tình tự khẳng định. Cảm hứng đó là linh hồn của bài thơ.

Cảm hứng của tác giả dẫn đến sự đánh giá theo quy luật của tình cảm. "Nghệ thuật vận dụng quy luật riêng của tình cảm"(1). Niềm tin yêu, say mê và khẳng định tư tưởng, chân lí làm cho cảm hứng trong tác phẩm thường mang tính chất "thiên vị", "thiên ái" đối với nhân vật của mình, chân lí của mình. Trong *Truyện Kiều*, người đọc sảng khoái thấy nhà văn đứng hẳn về phía những người khao khát tự do, dân chủ. Chẳng hạn, suy nghĩ "phạm thượng", phóng khoáng của Từ Hải :

Chọc trời khuấy nước mặc dầu
Dọc ngang nào biết trên đầu có ai !

Người đọc cũng sảng khoái khi nhạc sư Mile (trong *Âm mưu và tình yêu* của Sinle) kiêu hãnh nói với tể tướng Vante, khi ông này đến nhà phỉ báng cô Luidơ, ngăn cản cô gái bình dân yêu con trai mình : "Tôi sẵn lòng chơi cho ông một khúc nhạc du dương, nhưng buôn bán đĩ điếm thì không làm được ! Cung đình các ông thiếu gì thứ ấy, cần gì bình dân chúng tôi cung cấp !". Cô Luidơ cũng vừa dõng dạc nói : "Chế độ đẳng cấp sẽ phải sụp đổ ! Cái vỏ giai cấp đáng ghét kia sẽ phải tan ! Mọi người đều là con người !". Cảm hứng không cho phép nhà văn thể hiện cảm xúc một cách bằng phẳng nhạt nhẽo. Khi cảm xúc về sự mất mát lớn lao, nhà thơ có thể viết : "Trái bưởi kia vàng ngọt với ai. Thơm cho ai nữa, hỡi hoa nhài !" (Tố Hữu. *Bác ơi !*). Khi ngợi ca tấm gương cao cả của người chiến sĩ, nhà thơ có thể viết : "Ôi trái tim em, trái tim vĩ đại. Còn một giọt máu tươi còn đập mãi. Không phải cho em. Cho lẽ phải trên đời. Cho quê hương em. Cho Tổ quốc, loài người !" (Tố Hữu. *Người con gái Việt Nam*). Trong các trường hợp như vậy, người đọc cần nhận ra *cảm hứng chủ đạo* của tác phẩm đang chi phối sự thống nhất cảm xúc của hình tượng, chi phối hệ thống nghệ thuật biểu cảm của tác phẩm. Nhà văn Nga Xantưcốp – Sêdrin đã nói : "Nếu thiếu một tư tưởng thiên vị (không phải là thiên vị trong ý nghĩa xuyên tạc người khác, mà là với ý nghĩa khuynh hướng chung của tác phẩm) thì

(1) Lê Duẩn. *Phải nắm vững và vận dụng cho được những quy luật riêng của tư tưởng.* Xem *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr. 72.

sẽ không có sức sống sôi động. Ngẫu nhiên, rời rạc, nguội lạnh, nhạt nhẽo, đó là đặc trưng lớn nhất của tác phẩm không có tính khuynh hướng. Không tình tiết nào có thể bù đắp được cho thiếu sót đó"[1].

Dĩ nhiên, không nên hiểu cảm hứng trong tác phẩm là thứ tình cảm được biểu hiện một chiều. Tình cảm một chiều làm cho tác phẩm nghèo nàn, hời hợt. Có người gọi tình cảm trong tác phẩm nghệ thuật mang tính chất phức hợp. Trong bài *Người con gái Việt Nam* nói trên, rõ ràng nhà thơ thiên hẳn về phía lí tưởng "Dâng tất cả để tôn thờ chủ nghĩa", nhưng không hề một chiều. Trong bài thơ còn ngân lên những nỗi xót xa trước vết thương của người anh hùng, những rung động trẻ trung trước người con gái, những tình cảm đằm thắm, trìu mến của người ruột thịt đồng bào. Cũng vậy, trong các bài thơ *Khoảng trời hố bom* của Lâm Thị Mĩ Dạ, *Gửi em, cô thanh niên xung phong* của Phạm Tiến Duật, sự thiên vị hẳn về phía những tâm hồn hi sinh cao cả cho Tổ quốc, vẫn còn chỗ cho một mạch ngầm tình cảm se lại vì phải vĩnh biệt những gì yêu quý nhất của con người vừa được phát hiện.

Cảm hứng trong tác phẩm không phải là cái tình cảm được xướng lên, mà phải là tình cảm toát ra từ tình huống, từ tính cách và sự miêu tả. Trong *Sống lại*, tác phẩm lớn của L.Tônxtôi, nhà văn đã dũng cảm lên án chế độ nông nô gia trưởng, xé toạc mọi mặt nạ giả dối của tòa án, pháp luật, nhà thờ, bày tỏ niềm đồng tình sâu sắc với nhân dân lao động. Nhưng đoạn thuyết giáo về đời sống mới của Nhêkhliudốp nhằm dấy lên niềm tin vào tác dụng cứu thế của đạo Cơ đốc, vào con đường tự hoàn thiện đạo đức không thể hiện được thành tình tiết và tình huống, do đó nhợt nhạt, yếu đuối, không gây được ấn tượng cảm xúc cho người đọc.

Cảm hứng trong tác phẩm phải phục tùng quy luật tình cảm là phải khêu gợi, khơi mở chứ không phải biểu hiện thẳng đuột, một chiều. Để thể hiện sự lên án Iagô, hiện thân của chủ nghĩa cá nhân cực đoan đến mức hư vô, trong vở kịch *Ôtenlô*, Sếcxpia không chỉ miêu tả hành động, việc làm, ngôn ngữ của y, mà còn để cho Ôtenlô, khi vắng mặt Iagô, ngợi khen y là người tốt, trung thực, là một gã Flôrenxơ tuyệt vời... Điều đó càng tô đậm thêm bộ mặt phản bội, và người đọc càng thêm căm ghét. Chẳng những thế, tác giả còn để cho Iagô, sau khi bỡn cợt Catxiô, đã tự ghê tởm chính bản thân y : "Trời, đồ quỷ sứ mặt người dạ thú ! Quỷ sứ thường dùng bề ngoài thiêng liêng để quyến rũ người đời làm việc xấu xa, thì cũng đến như ta đã làm vừa rồi !". Cảm hứng

(1) Xantucốp – Sêdrin. *Bàn về văn học*. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1952, tr. 479 (tiếng Nga).

chính là năng lượng tình cảm của tác phẩm được tập trung nén lại, chỉ chờ độc giả để bùng cháy lên.

Nội dung của cảm hứng tư tưởng trong tác phẩm bao giờ cũng là một tình cảm xã hội đã được ý thức. Đó có thể là những tình cảm khẳng định như ngợi ca, vui sướng, biết ơn, tin tưởng, yêu thương, đau xót, thương tiếc... Đó có thể là những tình cảm phủ định các hiện tượng tiêu cực, xấu xa như tố cáo, căm thù, phẫn nộ, châm biếm, chế giễu, mỉa mai... Các tình cảm đó gợi lên bởi các hiện tượng xã hội được phản ánh trong tác phẩm tạo thành nội dung cảm hứng của tác phẩm. Đúng như Hêghen nói là "các lực lượng tác động thực thể phổ biến xuất hiện trong cá tính con người như là một cảm hứng chủ đạo"(1). Nhà triết học nói đó là những sức mạnh của tâm hồn, nó lay động tâm hồn ta vì tự nó là một sức mạnh hùng hậu của tồn tại con người. Các "lực lượng phổ biến" đó, theo Hêghen, là gia đình, tổ quốc, nhà nước, nhà thờ, vinh quang, tình bạn, đẳng cấp, phẩm giá, danh dự, tình yêu... Ở Hêghen, cảm hứng chủ đạo là tinh thần thời đại xuất hiện trong một cá nhân. Ở đây, cảm hứng chủ đạo cần hiểu là tình cảm xã hội của thời đại xuất hiện trong tác phẩm. Người ta thường nói tới cảm hứng yêu nước, cảm hứng công dân, cảm hứng nhân loại, cảm hứng anh hùng, chính là nói đến những tình cảm mang lí tưởng lớn chi phối sự đánh giá trong tác phẩm. Dĩ nhiên những cảm hứng đó mang nội dung lịch sử, giai cấp cụ thể, và không phải mọi tình cảm nào cũng có thể dấy lên được cảm hứng. Tư tưởng giả tạo, tầm thường không tạo được niềm say mê. Sẽ lố bịch, nếu gọi rượu chè, cờ bạc, ăn chơi trác táng cũng là cảm hứng ! Sécnusepxki nói : "Một tư tưởng vô đạo đức tự nó sẽ bóc trần sự giả tạo, nếu nó được biểu hiện trong hình thức (mà nếu không biểu hiện sáng rõ thì các tư tưởng của tác phẩm không thể là một hiện tượng đẹp), và khi đó tác phẩm sẽ có hình thức giả tạo"(2). Ácpagông mất của, lão Grăngđê mê vàng, cô Emma trác táng đều không phải là cảm hứng, mà chỉ là các dạng khác nhau của vật dục. Cảm hứng là những rung động tâm hồn. Cảm hứng của các tác phẩm nói trên – chính là sự phủ định cái đam mê vật dục ấy. Chỉ những tư tưởng lành mạnh, tiến bộ, cách mạng của thời đại mới dấy lên được những cảm hứng nghệ thuật đích thực.

3. Tình điệu thẩm mĩ của tác phẩm văn học

Cùng với các khía cạnh nói trên, nội dung tác phẩm văn học còn đặc trưng bởi nội dung thẩm mĩ. Tình điệu thẩm mĩ là hệ thống những giá

---

(1) Hêghen. *Mĩ học*. T. 1. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1968, tr. 243 (tiếng Nga).

(2) Sécnusepxki. *Mĩ học*. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1958, tr. 84 (tiếng Nga).

trị thẩm mĩ được khái quát và biểu hiện trong tác phẩm. Nó không tách rời đề tài, chủ đề, sự lí giải, cảm hứng, nhưng không đồng nhất với chúng. Chúng ta hiểu giá trị thẩm mĩ là ý nghĩa của các hiện tượng cảm tính của thế giới đối với lí tưởng và thị hiếu thẩm mĩ. Kết hợp trong mình cái toàn nhân loại và ý nghĩa nhân cách, các giá trị thẩm mĩ mở rộng diện tiếp xúc của con người với thế giới cảm tính vốn vô cùng phong phú và hết sức đa dạng. Mỗi tác phẩm văn học, trong khi phản ánh hiện thực khái quát, đánh giá về mặt tư tưởng và cảm xúc, đều tái hiện những lớp hiện tượng đời sống có giá trị thẩm mĩ nhất định, độc đáo, không lặp lại. Tình điệu này có thể là cái bát ngát của bình minh trên biển, cái dịu êm của đêm trăng, cái đìu hiu nơi thôn vắng, cái dữ dội của dông tố, cái mênh mang của đất trời... Đó có thể là cái mỉm cười của sự sống, cái đắng cay của thế sự, niềm bâng khuâng trước đổi thay. Đó là toàn bộ cái không khí, mùi vị, cảm giác đầy ý nghĩa mà con người hít thở và cảm thấy mình tồn tại ở trong đó. Đó chính là chất thơ, chất văn xuôi của cuộc đời. Thiếu một tình điệu thẩm mĩ, nội dung tác phẩm chưa trở thành nội dung nghệ thuật.

Tình điệu thẩm mĩ của tác phẩm có thể được khái quát vào các phạm trù mĩ học cơ bản như : cái đẹp, cái anh hùng, cái cao cả, cái bi, cái hài với các biến thể của chúng. Nhưng sự thể hiện của chúng trong tác phẩm là hết sức đa dạng. Chẳng hạn, cùng một cảm hứng ngợi ca nhân dân, Tổ quốc, nhưng trong tình điệu của bài thơ *Việt Bắc* của Tố Hữu, nói lên *cái đẹp hài hòa*, đồng tâm nhất trí đã làm nên sức mạnh vô địch của dân tộc. Mọi cảnh vật, con người đều gần gũi, ấm áp, thân thương, gắn bó thành những kỉ niệm, ước mơ ngọt ngào. Mọi sự vật đều được đo bằng thước đo của chính bản thân chúng. Mọi quan hệ được nhắc đến đều là của những sự vật con người quen thuộc, tự nhiên. Để lĩnh hội chúng chỉ cần hồi ức không cần liên tưởng xa xôi, ngay cả khi mơ ước tương lai. Ở bài *Người con gái Việt Nam*, tình điệu thiên về *cái cao cả*. Nhà thơ nhìn thấy cô gái trẻ và hành động của cô trong những ý nghĩa lớn lao hùng vĩ mà mắt thường không nhìn thấy hết. Hình tượng cô gái được đo bằng những thước đo vĩnh viễn, tầm cỡ như Việt Nam, quê hương, Tổ quốc, loài người, nàng tiên, không có tuổi, mây, suối, chớp lửa đêm dông, sắt, đồng, niềm tin tươi ánh thép... Nhưng ở đây cái cao cả không tách rời *cái đẹp trẻ trung* : tóc xanh, gót đỏ, hồng đôi má, thịt da lại nở trắng ngần. Đó là những nét tình điệu thẩm mĩ mà thơ Tố Hữu trước đó chưa thể hiện tập trung như vậy. Bài *Thù*

muôn đời muôn kiếp không tan lại mang tình điệu *bi tráng thống thiết* đầy tính kịch căng thẳng. Nhà thơ thể hiện được ý nghĩa khẩn thiết của những hành động và lời kêu gọi dũng cảm trong hoàn cảnh dầu sôi lửa bỏng, trước giờ phút hi sinh ; nối liền cái chết với sự vĩnh viễn, nối liền số phận một số người với số phận của muôn người. Tình điệu thẩm mĩ chính là phạm vi giá trị thẩm mĩ được tập trung biểu hiện, là ý vị của hình tượng nghệ thuật. Có thể nói tới chất châm biếm, u mua của *Nhật kí trong tù*, bên cạnh chất trữ tình cổ điển và chất văn xuôi hiện đại. Có thể nói tới cái bát ngát trong thơ Huy Cận, cái thống thiết trong thơ văn Phan Bội Châu, cái buồn trong Thơ mới, cái hận sầu trong một số thơ cổ... Cần hiểu đó là các biểu hiện lịch sử cụ thể độc đáo của các phạm trù thẩm mĩ. Châm biếm, u mua là các dạng của cái hài ; bát ngát là một dạng của cái cao thượng ; cũng như cái thống thiết, cái sầu, hận, cái buồn là các dạng khác nhau của cái bi. Các tình điệu thẩm mĩ gắn chặt với cảm hứng chủ đạo nhưng không đồng nhất với nó. Nói tới cảm hứng là nói tới một nhiệt tình, một ham mê, nghiêng về phía tính khuynh hướng chủ quan trong khẳng định, phủ định, bảo vệ, chiến đấu ; còn nói tới tình điệu thẩm mĩ là nói tới phẩm chất, giá trị thẩm mĩ của nội dung, bộc lộ trong mối quan hệ giữa chủ quan và khách quan. Chẳng hạn cái bát ngát là sự hòa nhập của con người vào cõi vô tận, cái buồn là sự bất lực trước một ước mơ tan vỡ, còn cái hận là sự nuối tiếc đau đớn cho một khả năng bị phí hoài...Chất lãng mạn cũng là một tình điệu. Đó là sự rung động bay bổng của tâm hồn hướng về lí tưởng. Lãng mạn cách mạng là sự bay bổng với khát vọng đổi thay thực tại. Nhưng chất lãng mạn cũng đa dạng về mặt thẩm mĩ. Ở truyện ngắn của Pautốpxki, chất lãng mạn hướng về cái đẹp và sự hài hòa, về khát vọng muốn làm cho người khác được hạnh phúc và niềm hạnh phúc được quan tâm trong những biểu hiện tinh tế nhất của đời sống. Đó là ý vị lãng mạn, là chất thơ trong các truyện *Lẵng quả thông, Tuyết, Chiếc nhẫn bằng thép*. Chất lãng mạn trong một số truyện ngắn của Gorki thời kì đầu lại hướng về cái cao cả. Niềm khao khát cái tuyệt đối vô biên làm cho người ta muốn thoát khỏi cái bình thường để tìm đến cái phi thường, muốn phá bỏ hữu hạn để vươn lên cõi vô cùng. Lôicô đã giết người yêu để khẳng định lí tưởng tự do tuyệt đối, Đancô đã xé toang lồng ngực, móc trái tim ra làm đuốc soi đường cho đoàn người ra khỏi rừng rậm (*Bà lão Idecghin*).

Trên đây là nội dung nhiều cấp độ của tác phẩm. Chúng tồn tại thống nhất hữu cơ trong tác phẩm, sự phân biệt nhau chỉ là tương đối, và chỉ bộc lộ trong sự phân tích nhằm làm sáng tỏ tính chỉnh thể phong phú của nội dung tác phẩm.

III – Ý NGHĨA CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Nội dung và sự cắt nghĩa tác phẩm văn học

Các thành phần nói trên của nội dung tác phẩm không bộc lộ trực tiếp dưới dạng suy lí, khái niệm (nếu có cũng không phải là chủ yếu) mà thể hiện qua toàn bộ thế giới hình tượng : tính cách, xung đột, không khí, cảnh vật, kết cấu, cốt truyện, ngôn ngữ. Chúng tồn tại trong tác phẩm như những hàm nghĩa của hình tượng. Đề tài, chủ đề, tính cách, sự lí giải, cảm hứng, tình điệu thực chất là những "nghĩa" ở các cấp độ và phạm vi khác nhau của tác phẩm. Như vậy, "cắt nghĩa" là con đường chiếm lĩnh nội dung tác phẩm một cách tự giác, là làm cho nội dung tác phẩm được hiện thực hóa. Cách cắt nghĩa đó một phần giống với sự cắt nghĩa mà mọi người có lí trí phải thực hiện khi đứng trước một tình huống, rơi vào một mâu thuẫn, đối diện một con người hay cảnh vật trong đời thực. Chỗ khác biệt là trong tác phẩm, người đọc tìm cái nghĩa đã được khái quát, sáng tạo và biểu hiện bằng hình tượng bổ sung cái "ý" của mình vào cái nghĩa đó. Để hiểu được tác phẩm, Bêlinxki nói : "Chỉ có một con đường và một phương tiện : tháo dỡ tư tưởng khỏi hình thức (tức là toàn bộ nội dung tư tưởng tác phẩm – T.Đ.S.), tách bạch các yếu tố làm nên chân lí hay hiện tượng đó, hành động đó của trí tuệ tuyệt đối không phải là một quá trình giải phẫu vô vị là phá vỡ một hiện tượng đẹp, để xác định nghĩa của nó. Trí tuệ phá vỡ hiện tượng để làm nó sống dậy cho mình trong một vẻ đẹp mới và sự sống mới, nếu như nó tìm thấy bản thân trong đó. Từ quá trình tháo dỡ của trí tuệ chỉ chết đi những hiện tượng mà trong đó trí tuệ không tìm thấy cái gì của nó, và xem chúng chỉ là những cái tồn tại một cách kinh nghiệm, chứ không phải là cái hiện thực"(1).

Ý nghĩa của tác phẩm văn học là nội dung của nó trong sự tiếp nhận của người đọc thuộc các thế hệ, thời đại. Về mặt này, nội dung tác phẩm

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*. T. 6. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1955, tr. 270. (tiếng Nga).

không đứng yên và đồng nhất với chính nó. Sự cắt nghĩa đúng đắn là nội dung đang mở ra.

Tính đa nghĩa của tác phẩm văn học không phải bắt nguồn từ sự tùy tiện của độc giả, mà bắt nguồn từ tiềm năng dồi dào của nội dung tác phẩm cho phép có thể lí giải đánh giá theo các khía cạnh khác nhau, bắt nguồn từ tính nhiều đề tài, chủ đề, tính phức điệu của cảm hứng và tình điệu, tính không một chiều của sự lí giải trong tác phẩm. Tính đa nghĩa của tác phẩm bắt nguồn từ đặc trưng của nội dung hình tượng. Nhà văn phản ánh hiện thực một cách toàn vẹn, cấu tạo lại nó, đề xuất một hệ đề tài, chủ đề, cảm hứng nhất định. Nhưng bản thân cái hiện thực được tái hiện lại có ý nghĩa riêng không dễ xóa bỏ, đồng thời cũng tự nói về tác giả của nó. Người đọc, đến lượt mình, khi tiếp nhận, lại cấu tạo lại tác phẩm theo cái nghĩa là xác định cho mình một con đường thâm nhập tác phẩm trên cơ sở những quan hệ do thực tại đặt ra. Theo cách đó, anh ta có thể phát hiện những chủ đề bị bỏ qua, khơi dậy những tình điệu bị chìm lấp, nhận ra những nghĩa mới từng bị thời gian che giấu. Nhờ vậy mà tác phẩm văn học lớn có thể trường tồn cùng nhân loại, và không nên hiểu tác phẩm chỉ từ phương diện ý đồ, mà cần thâm nhập vào toàn bộ ý nghĩa khách quan toát ra từ thế giới tác phẩm.

2. Tính chân thật của nội dung tác phẩm và vai trò của thế giới quan, vốn sống của nhà văn

Giá trị và ý nghĩa của nội dung tác phẩm văn học được đánh giá theo mức độ phản ánh chân thật và sâu sắc hiện thực đời sống. Đề tài, chủ đề tác phẩm văn học rất đa dạng, nhưng không phải mọi đề tài đều có giá trị, tầm vóc ngang nhau. Nghệ sĩ thật sự vĩ đại phải phản ánh các khía cạnh quan trọng của cuộc cách mạng.

Chủ đề tác phẩm có thể được lí giải từ nhiều góc độ, bình diện khác nhau, nhưng bình diện xã hội, chính trị không thể coi nhẹ, bởi lẽ văn học là một hình thái ý thức xã hội, một hiện tượng tư tưởng. Cảm hứng chủ đạo của tác phẩm chân thực khi nào sự khẳng định hướng tới các hiện tượng đời sống có ý nghĩa xã hội, dân tộc tiến bộ, hoặc ngược lại sự phủ định nhằm vào các hiện tượng phản động, thoái hóa, bảo thủ, vô nhân đạo. L.Tônxtôi đã sai lầm trong lí tưởng tôn giáo về sự không chống cái ác bằng bạo lực, về sự tự hoàn thiện đạo đức, về sự lí tưởng hóa vai trò của người nông dân gia trưởng, nhưng ông đánh giá đúng vai trò của nhân dân trong lịch sử, và đó là cội nguồn sức thuyết phục

của sáng tác của ông. Bandắc là người theo phái "chính thống", nhưng ông đánh giá con người xã hội theo vai trò lịch sử của nó. Và đó là thắng lợi của chủ nghĩa hiện thực. Ở đây, các phương diện đúng đắn của thế giới quan và sự phong phú của vốn sống làm cho sự lí giải của tác phẩm đạt tới mức chân thực, cảm hứng và tình điệu phù hợp với vai trò và số phận lịch sử của các hạng người được miêu tả.

Thiếu một quan điểm đúng đắn đối với xã hội và lịch sử là nguyên nhân dẫn đến sự giả tạo trong nội dung của tác phẩm văn học. Chẳng hạn, các quan điểm không đúng về người cách mạng và quần chúng cách mạng đã làm cho Tô Hoài, mặc dầu có ý đồ tốt, đã tầm thường hóa các hình tượng đó trong tiểu thuyết *Mười năm* của ông. Tư tưởng sai lầm cũng hạ thấp giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Chẳng hạn vở kịch *Trước cổng hoàng cung* của tác giả Thụy Điển Hămxun, một vở kịch tài năng, tinh tế, nhưng Plêkhanốp cho thấy, nhân vật Ivarơ Karênô là một con người giả tạo khi anh ta cho rằng xã hội không cần công nhân, rằng cần thủ tiêu giai cấp đó, và tác giả chẳng những không phê phán, mà còn khẳng định nhân vật. Tư tưởng đó tự nó đã làm cho nhân vật trở nên lố bịch, buồn cười. Tóm lại, sự không đồng nhất giữa ý nghĩa khách quan và ý đồ chủ quan của tác giả khi sáng tác không hề hạ thấp vai trò của ý đồ, quan điểm và vốn sống của nhà văn, mà trái lại, đòi hỏi phải có ý đồ và quan điểm tư tưởng, thế giới quan đúng đắn thì tác phẩm mới có điều kiện đạt tới sự chân thực và có tiếng vang trong tâm hồn người đọc.

Chương XIV. NHÂN VẬT TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC

I- NHÂN VẬT VĂN HỌC VÀ VỊ TRÍ CỦA NÓ TRONG TÁC PHẨM

1. Nhân vật văn học là con người được miêu tả trong văn học bằng phương tiện văn học

Nói đến nhân vật văn học là nói đến con người được miêu tả, thể hiện trong tác phẩm bằng phương tiện văn học. Đó là những nhân vật có tên như Tấm, Cám, Thạch Sanh, Thúy Kiều, Kim Trọng, chị Dậu, anh Pha, AQ., Ácpagông, Gia Cát Lượng, Tôn Ngộ Không... Đó là những nhân vật không tên như thằng bán tơ, một mụ nào trong *Truyện Kiều*, những kẻ đưa tin, lính hầu, chạy hiệu thường thấy trong kịch. Đó là những con vật trong truyện cổ tích, đồng thoại, thần thoại, bao gồm cả quái vật lẫn thần linh, ma quỷ, những con vật mang nội dung và ý nghĩa con người. Nhân vật có thể được thể hiện bằng những hình thức khác nhau nhất. Đó có thể là những con người được miêu tả đầy đặn cả ngoại hình lẫn nội tâm, có tính cách, tiểu sử như thường thấy trong tác phẩm tự sự, kịch. Đó có thể là những người thiếu hẳn những nét đó, nhưng lại có tiếng nói, giọng điệu, cái nhìn như nhân vật người trần thuật, hoặc chỉ có cảm xúc, nỗi niềm, ý nghĩ, cảm nhận như nhân vật trữ tình trong thơ trữ tình. Nhân vật trong thơ lại có thể xuất hiện với đại từ "tôi" hoặc hiện ra thấp thoáng như ông câu trong bài *Thu điếu* của Nguyễn Khuyến, hoặc như "cái non" "cái nước" thề với nhau trong bài *Thề non nước* của Tản Đà. Khái niệm nhân vật có khi được sử dụng một cách ẩn dụ, không chỉ một con người cụ thể nào mà chỉ một hiện tượng nổi bật trong tác phẩm. Chẳng hạn nói nhân dân là nhân vật chính của *Chiến tranh và hòa bình*, thời gian là nhân vật chính trong sáng tác của Sêkhốp, chiếc quan tài là nhân vật truyện *Chiếc quan tài* của Nguyễn Công Hoan. Nhưng chủ yếu vẫn là chỉ hình tượng con người trong tác phẩm.

Văn học không thể thiếu nhân vật, bởi vì đó là hình thức cơ bản để qua đó văn học miêu tả thế giới một cách hình tượng. Bản chất văn học là một quan hệ đối với đời sống, nó chỉ tái hiện được đời sống qua

những chủ thể nhất định, đóng vai trò như những tấm gương của cuộc đời.

Nhân vật văn học là một hiện tượng nghệ thuật ước lệ, có những dấu hiệu để ta nhận ra. Thông thường đó là một cái tên như Trương Phi, Chí Phèo, chị Sứ, Hai Mẫn. Thứ đến là các dấu hiệu tiểu sử, nghề nghiệp hoặc đặc điểm riêng như chàng mồ côi, hai anh em sinh đôi, chú lính, ông quan huyện, anh chàng có bộ mặt cười, thằng ngốc, người tù khổ sai. Sâu hơn là các đặc điểm tính cách như ông tư sản học làm quý tộc, thằng đạo đức giả, người đi tìm hình của nước... Các dấu hiệu, đặc điểm ấy thường được đúc kết thành các "công thức" giới thiệu nhân vật. Chẳng hạn ở truyện *Trương Chi*, đó là "Ngày xưa có anh Trương Chi. Người thì thậm xấu, hát thì thậm hay. Cô Mị Nương ở lầu Tây. Con quan thừa tướng ngày ngày cấm cung". Toàn bộ quan hệ về sau và kết cục bi kịch của nhân vật đều gắn với "công thức" ban đầu đó. Các nhân vật *Truyện Kiều* cũng phát triển từ những dấu hiệu được giới thiệu ban đầu. Chẳng hạn về Kiều thì "Làn thu thủy, nét xuân sơn. Hoa ghen thua thắm, liễu hờn kém xanh" dự báo một cuộc đời vật lộn, sóng gió ; về Hoạn Thư thì "Ở ăn thì nết cũng hay. Nói điều ràng buộc thì tay cũng già" dự báo các hành động khôn ngoan, nham hiểm của thị. Trong tiểu thuyết *Lão Gôriô* của Bandắc, các nhân vật chính thoạt đầu cũng được nhận ra như vậy. Raxtinhắc "thuộc vào số những thanh niên phải học lao động để kiếm sống, và từ trẻ thơ đã hiểu được rằng những người ruột thịt đã gửi gắm ở họ biết bao hi vọng, và họ chuẩn bị cho mình một bước đường công danh rực rỡ sau khi cân nhắc cái hữu ích của kiến thức và làm cho sự học của họ thích hợp với bước phát triển sắp tới của xã hội, đang mong được là những người đầu tiên hưởng thụ những thành quả của nó". Vôtơranh được giới thiệu ít hơn : một người "mang tóc giả màu đen, nhuộm râu, tự xưng là cựu thương gia và tự giới thiệu là ông Vôtơranh". Ta nhận ra Raxtinhắc là một trong số thanh niên cơ hội, dùng sự học để ngoi lên bậc thang danh vọng, đầy tham vọng, còn Vôtơranh là con người bí ẩn... Các công thức nhận ra ấy được chứng thực trong các quan hệ, được bộc lộ, phát triển hoặc điều chỉnh trong các xung đột, và cuối cùng ta có một hình tượng hoàn chỉnh về một nhân vật văn học. Nhân vật văn học, khác với nhân vật trong hội họa, điêu khắc, bộc lộ trong *hành động* (hiểu theo nghĩa rộng, bao gồm các ngôn ngữ) và *quá trình*. Nó luôn hứa hẹn những điều sẽ xảy ra, những điều chưa biết trong quá trình giao tiếp. Đồng thời nhân vật văn học mang tính chất *hồi cố*, bởi vì mỗi bước phát triển đều làm nhớ lại công thức nhận biết ban đầu, đều làm cho nó sâu thêm, hoặc điều chỉnh nó cho xác đáng, nhưng không bao giờ bỏ quên hay xa rời cái chuẩn ban đầu. Chẳng hạn Thạch Sanh kết làm anh em với Lí Thông, một

đứa con buôn, thì mỗi hành động tiếp theo đều làm nhớ lại cá tính con buôn của Lí. Như vậy, nhân vật văn học là con người được thể hiện bằng phương tiện văn học. Nội dung của nhân vật nằm trong sự thể hiện của nó.

2. Nhân vật là phương tiện khái quát hiện thực

Chức năng của nhân vật là khái quát những quy luật của cuộc sống con người, thể hiện những hiểu biết, những ước ao và kì vọng về con người. Nhà văn sáng tạo nhân vật là để thể hiện những cá nhân xã hội nhất định và quan niệm về các cá nhân đó. Nói cách khác, nhân vật là phương tiện khái quát các tính cách, số phận con người và các quan niệm về chúng.

Tính cách, trong ý nghĩa rộng nhất, chung nhất, là sự thể hiện các phẩm chất xã hội lịch sử của con người qua các đặc điểm cá nhân, gắn liền với phẩm chất tâm sinh lí của họ. Tính cách có một hạt nhân là sự thống nhất của cá tính và cái chung xã hội lịch sử. Nhưng người ta chỉ gọi là tính cách những người mà sự thống nhất kia biểu hiện một cách *nổi bật* các phẩm chất xã hội lịch sử của nó. Tính cách ấy là hiện tượng nổi bật của đời sống con người. Trong *Nghệ thuật thi ca,* Arixtốt viết : "Tôi hiểu tính cách là cái lí do mà chúng ta gọi nhân vật bằng một tên nào đó". "Nhân vật sẽ là có tính cách, nếu trong lời nói hay hành động bộc lộ một khuynh hướng ý chí nào đó, bất kể nó tốt xấu như thế nào". "Trong các tính cách bao giờ cũng cần tìm thấy một tính tất yếu hay một tính khả nhiên, mà theo đó, một ai đó nói gì hoặc làm gì, hoặc việc gì đó xảy ra với họ đều tuân theo tính tất nhiên, khả nhiên đó" (Arixtốt). Trong các ý kiến đó, ta thấy tính cách được hiểu như là đặc điểm của nhân vật, khuynh hướng xã hội và là quy luật hành động của nhân vật. Đó là *nhận thức chung nhất* về tính cách như là nội dung của mọi nhân vật văn học. Tính cách đó được thể hiện trong toàn bộ sự miêu tả nhân vật, nhưng trước hết là trong các "công thức" và dấu hiệu đặc điểm nhận biết mà ta đã nói ở trên.

Tuy nhiên, tính cách là một hiện tượng xã hội, lịch sử, xuất hiện trong hiện thực khách quan. Do đó, chức năng khái quát của nhân vật cũng mang tính chất lịch sử. Trong thời cổ đại xa xưa, khi nhiệm vụ của xã hội con người là chinh phục thiên nhiên, khai phá địa bàn cư trú, tạo dựng dân tộc, chống ngoại xâm, thì xuất hiện các nhân vật thần thoại như Nữ Oa đội đá vá trời, Lạc Long Quân và Âu Cơ đẻ ra trăm trứng, hoặc các nhân vật anh hùng mang tầm cỡ địa phương hay quốc gia. Chẳng hạn Hêraclét với mười hai kì công vĩ đại. Thánh Gióng cưỡi ngựa sắt phun lửa diệt giặc Ân lại là nhân vật của thời đại muộn hơn.

Ứng với xã hội phân hóa giai cấp trên cơ sở chế độ tư hữu, nhân vật văn học lại khái quát các tính cách đối kháng về mặt phẩm chất. Đó là các nhân vật cổ tích với các tính cách người giàu, kẻ nghèo, người ác, người thiện, có ý nghĩa xác định những chuẩn mực giá trị trong quan hệ xã hội giữa người với người.

Nhân vật phônclo nói chung, do đặc điểm truyền miệng, thường mang nội dung tính cách cô đọng, đơn giản, mặc dù có giá trị khái quát cao và bền vững. Nhân vật văn học viết, ngay từ đầu có khả năng khái quát tính cách một cách đầy đặn, nhiều mặt, chi tiết. Chẳng hạn nhân vật anh hùng ca của Hôme. Theo Hêghen, Asin trong *Iliát* đã khái quát một tính cách đa dạng, nhiều mặt : yêu mẹ Têtit, khóc thương số phận cô Brêđêít khi nàng bị cướp đi, dám nổi giận chống Agamemnông khi danh dự bị xúc phạm. Asin vui tươi, dũng cảm, thương bạn, đồng thời chàng cũng rất nóng nảy, hung hăng, hay hằn thù, tàn bạo với kẻ thù. Nhưng chàng biết kính trọng người già ngay khi người đó là cha của kẻ thù mình. Hêghen cho rằng có thể nói đó là một con người, và mỗi nhân vật loại đó là một thế giới riêng biệt sinh động. Trong tập *Sử kí* của Tư Mã Thiên, ta cũng bắt gặp nhiều nhân vật cụ thể, sinh động nhiều mặt như vậy. Chẳng hạn, Hạng Vũ quyết đoán, liều lĩnh trong trận Cự Lộc, khảng khái cao thượng trong bữa tiệc ở Hồng Môn, và nghĩa khí, đượm tình bi tráng trong bước "mạt lộ" ở Cai Hạ. Mỗi nhân vật như vậy đều khái quát những tính cách có ý nghĩa, có giá trị xuất hiện trong thời của nó. Những nhân vật khái quát nổi bật những tính cách có ý nghĩa phổ biến sâu xa sẽ là những nhân vật điển hình.

Nhưng ý nghĩa của nhân vật không chỉ là thể hiện tính cách. Vì mỗi tính cách là kết tinh của một môi trường, cho nên nhân vật còn là người dẫn dắt ta vào một thế giới đời sống. Phêđin nói rằng nhân vật là một công cụ. Trong *Những linh hồn chết* của Gôgôn, Sisicốp là một trang chủ, và cuộc chu du của y tự nhiên mở ra cho ta thấy cả giới trang chủ các loại. "Công cụ đó là như vậy, Sisicốp là phương tiện tốt nhất để phơi bày các bí mật của bọn trang chủ và cũng là của bọn ngốc. Nhêkhliuđốp (nhân vật chính trong tiểu thuyết *Sống lại* của L.Tônxtôi – T.Đ.S.) là một công cụ tinh vi, sắc bén – ngoài Nhêkhliuđốp ra, không ai có thể vạch ra tốt hơn cái bí mật của bọn người nhà nước đang nắm giữ chính quyền, giải phẫu tâm hồn người Nga đang bị bóp nghẹt dưới chế độ Nga hoàng.

Hãy thử thay thế vào chỗ Sisicốp một tính cách khác, và như vậy, *Những linh hồn chết* sẽ không còn nữa. Hãy thay thế Nhêkhliuđốp bằng một nhân vật khác, và như vậy *Sống lại* cũng mất theo"(1).

(1) Phêđin. *Nhà văn. Nghệ thuật. Thời đại.* Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1973, tr. 519 (tiếng Nga).

Nhân vật là công cụ, cho nên việc tìm ra nhân vật mới bao giờ cũng là chìa khóa để mở rộng các mảng đề tài mới. Người ta đã nói đến vai trò mở rộng đề tài của các nhân vật hề, nhân vật du đãng, những kẻ đầy tớ, những người ăn mày trong văn học châu Âu. Cũng có thể nói như vậy về vai trò của các nhân vật a hoàn trong *Tây sương kí* của Vương Thực Phủ, trong *Hồng lâu mộng* của Tào Tuyết Cần, chúng mở ra đời sống nội thất của các nhà đại gia và nhu cầu tình yêu tuổi trẻ dưới chế độ phong kiến.

Nội dung khái quát của nhân vật không chỉ là cái tính cách xã hội lịch sử và mảng đời sống gắn liền với nó, mà còn là quan niệm về tính cách và cái tư tưởng mà tác giả muốn thể hiện. Sẽ rất ấu trĩ nếu hiểu nhân vật văn học như những con người thật, yêu mến và phán xét nó như những kẻ ngoài đời. Chẳng hạn đọc truyện *Thạch Sanh*, không nên chê trách chàng thiếu cảnh giác để đến nỗi bị mẹ con Lí Thông lừa dối mấy lần, hoặc đọc *Tấm Cám* chớ chê trách Tấm khờ khạo để mẹ con Cám dễ dàng hãm hại. Bởi lẽ, theo đặc điểm của thể loại, tư tưởng nhân vật ở đấy chưa đặt ở cá tính, mà đặt ở phẩm chất, chuẩn mực của đời sống xã hội. Được thua ở truyện cổ tích nhìn chung không ở cá tính khôn dại, mà ở thiện, ác, công lí. Cũng vậy, đọc *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi, nhận xét về nhân vật Anđrây Bôncônxki, bạn đọc có thể thấy khuôn mặt chàng sáng ngời, tính cách hấp dẫn. Anđrây là một thanh niên nghiêm túc, trung thực, một người yêu nước nhiệt thành, một sĩ quan quả cảm, một chàng trai thông minh, một người đáng được hâm mộ. Nhưng nếu chỉ như vậy thôi thì ít quá. Tư tưởng của nhân vật thể hiện ở chỗ con đường lập thân của chàng là một con đường sai lầm, giả dối. Cả những ý nghĩ, đạo đức, nội dung đời người của chàng, nói chung là sai, bởi vì nó thể hiện sức mạnh của một chủ nghĩa cá nhân nổi loạn, dẫn đến con đường của chủ nghĩa lí tính và tách rời khỏi bản năng chân lí tự phát của nhân dân. Theo L.Tônxtôi, Anđrây là người tốt, nhưng về mặt tư tưởng thì chàng đứng về phía Napôlêông, luôn mơ ước một "Tulông" của đời mình, đối lập với chân lí của Cutudốp và Platôn Karataep. Chàng chỉ nhận ra chân lí ấy khi bị tử thương, khi lìa bỏ cuộc đời. Có thể không tán thành điểm này điểm khác trong tư tưởng của nhà văn, nhưng không thể bỏ qua nó, bởi vì nhà văn sáng tạo nhân vật là để thể hiện một tư tưởng về cuộc đời.

Cũng vậy, có thể phân tích đoạn đời chị Dậu trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố như một nạn nhân đau khổ của chế độ sưu thuế vô nhân đạo. Nhưng không nên trách cứ, cảm thụ nhân vật như người thật. Chẳng hạn, có người trách chị Dậu sao không bán mình như Kiều mà lại bán con. Thực ra, hành động của nhân vật không tách rời tình huống, số phận cụ thể của mỗi người, nhưng trước hết gắn bó với tư tưởng và ý

đồ nghệ thuật của tác giả thể hiện qua nhân vật. Kiếu bán mình là một hành động tỏ lòng hiếu thảo mãnh liệt, theo gương tiền nhân. Chị Dậu không thuộc loại người nêu gương tiết liệt. Chị là nạn nhân đang tìm lối thoát thực tế trong gia cảnh của mình. Đó là hai hành động không cùng loại. Nhưng cả hai hình tượng đều thể hiện một truyền thống tư tưởng : phẩm giá con người là cái không thể mua bán. Về mặt này, cả hai đều là "trượng phu" như chị em họ trong *Phạm Tải - Ngọc Hoa* và *Lục Vân Tiên*. Từng có ý kiến cũng trách cứ Nguyễn Đình Thi đã để nhân vật Khắc trong tiểu thuyết *Vỡ bờ* của ông hi sinh quá sớm (cuối phần I trong tác phẩm gồm ba phần). Nhưng ý kiến đó chưa lưu ý đến tư tưởng của nhân vật trong kết cục hiện thời như sau này tác giả đã giải thích[1].

Tóm lại, nhân vật văn học là hình thức khái quát đời sống. Đọc tác phẩm, cần tìm hiểu hết nội dung đời sống và nội dung tư tưởng thể hiện trong nhân vật.

II - LOẠI HÌNH NHÂN VẬT VĂN HỌC

Nhân vật văn học là hiện tượng hết sức đa dạng. Các nhân vật thành công thường là những sáng tạo độc đáo, không lặp lại. Tuy nhiên, trong các nhân vật, xét về mặt nội dung, cấu trúc, chức năng có thể thấy nhiều hiện tượng lặp lại, tạo thành các loại nhân vật. Để chiếm lĩnh thế giới nhân vật văn học đa dạng, cần tìm hiểu phương diện loại hình của chúng.

Các phương diện loại hình của nhân vật cũng rất đa dạng. Các nhân vật của truyện dân gian, thơ ca dân gian khác với nhân vật văn học viết. Nhân vật thần thoại cũng khác với nhân vật truyền thuyết và nhân vật cổ tích. Xét về phương pháp sáng tác, nhân vật chủ nghĩa cổ điển khác với nhân vật lãng mạn và nhân vật hiện thực. Xét về thể loại, nhân vật tự sự, nhân vật kịch, nhân vật trữ tình đều có những đặc trưng khác biệt quan trọng mà chúng ta sẽ nói ở các chương sau. Ở đây, chúng ta giới hạn phân biệt các nhân vật vào ba khía cạnh : kết cấu, ý thức hệ và cấu trúc.

1. Nhân vật chính, nhân vật phụ, nhân vật trung tâm

Trong tác phẩm văn học thường có một hoặc nhiều nhân vật. Các tác phẩm tự sự và kịch thường có nhiều nhân vật. Trong trường hợp đó, không phải mọi nhân vật trong tác phẩm văn học đều có vai trò như nhau trong kết cấu và cốt truyện tác phẩm.

---

(1) Nguyễn Đình Thi. *Mấy ý kiến trao đổi chung quanh một quyển tiểu thuyết*. Tạp chí *Văn học*, số 3-1972, tr. 41.

Nhân vật chính là nhân vật đóng vai trò chủ chốt, xuất hiện nhiều, giữ vị trí then chốt của cốt truyện hoặc tuyến cốt truyện. Đó là con người liên can đến các sự kiện chủ yếu của tác phẩm, là cơ sở để tác giả triển khai đề tài cơ bản của mình. Nhân vật chính của *Truyện Kiều* là Thúy Kiều, Kim Trọng, Thúc Sinh, Từ Hải, Hoạn Thư, Tú Bà, Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Hồ Tôn Hiến. Đó là những người tham gia vào các sự kiện chính của *Truyện Kiều*. Thanh Tâm Tài Nhân gọi truyện của mình là *Kim Vân Kiều truyện*, nhưng Thúy Vân không hề là nhân vật chính. Cũng như truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao từng được gọi là *Đôi lứa xứng đôi*, ngầm ý cho rằng nhân vật chính của truyện là Chí Phèo và thị Nở, nhưng thực ra không đúng. Nhân vật chính của truyện Nam Cao phải là Chí Phèo và bá Kiến. Ở các tác phẩm lớn, có nhiều tuyến cốt truyện, số lượng nhân vật rất đông, chẳng hạn *Thủy hử* gồm hơn 400 nhân vật, 108 anh hùng, số lượng nhân vật chính lên tới hàng chục. *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi gồm hơn 570 nhân vật, nhân vật chính cũng lên tới hàng chục. Nhân vật chính là nhân vật được khắc họa đầy đặn hơn, có tiểu sử, có nhiều tình tiết, nhưng cái chính là thể hiện tập trung đề tài và chủ đề tác phẩm. Chẳng hạn, nếu xem nhân vật Kim Trọng, Thúy Kiều, Thúy Vân là chính thì vô tình đã xem *Truyện Kiều* như một chuyện tình yêu tay ba ! Nhân vật chính phải là người ở trong xung đột của tác phẩm, đại diện cho một phía của xung đột tác phẩm, số phận của nó gắn liền với sự phát triển xung đột của truyện. Đó là Tiệp, Thất, Nhân, Chánh Hạp, Cha Hoan trong *Bão biển* của Chu Văn. Đó là Raxcônnicốp, Xvidrigailốp, Xônhia, Porphiri Pêtrôvich trong *Tội ác và trừng phạt* của Đôxtôiépxki.

Trong các nhân vật chính của tác phẩm lại có thể nhận thấy nổi lên những nhân vật trung tâm xuyên suốt tác phẩm từ đầu đến cuối về mặt ý nghĩa. Đó là nơi quy tụ các mối mâu thuẫn của tác phẩm, là nơi thể hiện vấn đề trung tâm của tác phẩm. Đó là Thúy Kiều trong *Truyện Kiều*, là Hămlét trong kịch *Hămlét*, là Raxcônnicốp trong *Tội ác và trừng phạt*. Ở các tác phẩm lớn có nhiều tuyến có thể có một số nhân vật trung tâm ngang hàng nhau. Chẳng hạn Pie, Anđrây, Natasa, Maria, Xônia, Nicôlai trong *Chiến tranh và hòa bình* ; Lưu Bị, Gia Cát Lượng, Quan Công, Trương Phi, Tào Tháo, Tôn Quyền trong *Tam quốc chí diễn nghĩa*. Có thể nói đến các nhóm nhân vật trung tâm trong các tác phẩm như thế. Nhận ra nhân vật trung tâm rất quan trọng. Chẳng hạn, trong *Chiến bại* của Phađêép, Lêvinxơn là nhân vật chính, nhưng không phải là trung tâm. Nhân vật trung tâm là Môrôdơca. Hiểu điều đó mới hiểu vấn đề cơ bản của tác phẩm. Cũng vậy, Khắc Vấn là nhân vật trung tâm của *Vỡ bờ* mặc dù anh chết rất sớm. Anh hiện thân cho thế hệ cộng sản trẻ tuổi đầu tiên hi sinh trước khi thấy được cách mạng thắng

lợi. Họ đã ngã xuống với niềm tin tất thắng bất diệt. Nhưng Khắc chết mà không chết. Anh sống trong tất cả các nhân vật cách mạng và quần chúng còn lại, và điều đó thể hiện niềm biết ơn sâu xa đối với người đi trước. Có khi nhân vật trung tâm là nhân vật được nói đến, chứ không phải là nhân vật chính trong cốt truyện. Chẳng hạn *Vi hành* của Nguyễn Ái Quốc.

Ngoài nhân vật chính, còn lại là nhân vật phụ. Có nhân vật phụ ở bình diện hai, có tính cách, tình tiết như Thúy Vân, Vương Quan trong *Truyện Kiều,* lại có nhân vật phụ hàng thứ ba, chỉ thấp thoáng trong các tình tiết như "Họ Đô có kẻ lại già", "mụ quản gia", "thằng bán tơ". Nhân vật phụ mang các tình tiết, sự kiện, tư tưởng có tính chất phụ trợ, bổ sung. Nhưng không thể coi nhẹ nhân vật phụ. Chúng chẳng những là một bộ phận không thể thiếu của bức tranh chung, mà nhiều khi, nhân vật phụ hàm chứa những tư tưởng quan trọng của tác phẩm. Chẳng hạn Đạm Tiên là một Kiều tiền thân, một gương bạc mệnh. Raxkhơmêtốp là nhân vật phụ của tiểu thuyết *Làm gì ?* của Sécnusepxki, nhưng lại là tiêu biểu cho con người mới lúc ấy còn rất hiếm hoi ở Nga, hoặc như Misen Crêchiêng trong *Tấn trò đời* của Bandắc là nhân vật phụ, nhưng là đỉnh cao trong nhân vật chính diện của nhà văn Pháp.

Sự phân biệt các nhân vật chính, phụ như vậy thường có ý nghĩa trong truyện, kịch. Trong kí sự nhiều khi không thể phân biệt. Chẳng hạn ở *Trận Phố Ràng* của Trần Đăng, *Kí sự Cao Lạng* của Nguyễn Huy Tưởng, nhân vật chính là nhân dân và bộ đội. Ở đó, mỗi con người cụ thể được nhắc đến là một phần của một "nhân vật tập thể" lớn hơn, đầy sức mạnh và sức sống.

2. Nhân vật chính diện và nhân vật phản diện

Xét về phương diện hệ tư tưởng, về quan hệ đối với lí tưởng, các nhân vật lại có thể chia ra làm nhân vật chính diện (còn gọi là nhân vật tích cực) và nhân vật phản diện (còn gọi là nhân vật tiêu cực). Sự phân biệt nhân vật chính diện và phản diện gắn liền với những mâu thuẫn đối kháng trong đời sống xã hội, hình thành trên cơ sở đối lập giai cấp và quan điểm tư tưởng. Trong thần thoại và sử thi thường chưa có sự đối lập này. Chẳng hạn trong anh hùng ca *Iliát,* Asin đánh thành Troa, diệt Hécto, nhưng cả hai đều anh hùng, có thể nói cả hai đều chính diện. Ngay trong truyện *Sơn Tinh, Thủy Tinh,* mặc dầu Vua Hùng và người kể chuyện đều đứng về phe Sơn Tinh, nhưng nhân vật Thủy Tinh cũng chưa hẳn là xuất hiện trong vai phản diện. Chàng thua vì đến chậm và đồ thách cưới như voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín hồng mao lại không thuộc sở trường của chàng. Xét về cơn giận dâng nước trả thù cũng chẳng khác mấy cơn giận của Asin.

Nhân vật chính diện và phản diện là những phạm trù lịch sử. Nhân vật chính diện mang lí tưởng, quan điểm tư tưởng, đạo đức tốt đẹp của tác giả và của thời đại. Đó là người mà tác phẩm khẳng định và đề cao như những tấm gương về phẩm chất cao đẹp của con người một thời. Trái lại, nhân vật phản diện lại mang những phẩm chất xấu xa trái với đạo lí và lí tưởng, đáng lên án và phủ định. Như vậy, hai loại nhân vật này luôn luôn đối kháng nhau như nước với lửa.

Việc phân biệt nhân vật chính diện và phản diện đã có một lịch sử lâu đời. Có những thể loại nói chung chuyên viết về nhân vật chính diện như tụng ca, sử thi, bi kịch. Lại có những thể loại chuyên thể hiện nhân vật phản diện như thơ châm biếm, truyện cười, hài kịch.

Nhân vật chính diện thời nào cũng tập trung thể hiện lí tưởng xã hội và lí tưởng thẩm mĩ thời đại mình. Prômêtê của Etsin đã dám chống lại Dớt, đánh cắp lửa đem văn minh lại cho con người, bị trừng phạt thảm khốc vẫn dõng dạc lên án Dớt. Vua Ôđíp của Xôphôclơ bằng mọi giá tìm cho ra kẻ thủ phạm gây tai họa cho vương quốc mình và dũng cảm tự trừng phạt. Đó là tinh thần công dân, dân chủ cổ đại. Các nhân vật như Hămlét, Ôtenlô, Rômêô và Giuyliét của Sếcxpia thể hiện lí tưởng nhân vật của thời đại Phục hưng. Các nhân vật chính diện của Huygô như Giăng Vangiăng, Cadimôđô, Guinplen, hay của Bandắc như Ôgiêni Grăngđê, Misen Crêchiêng... đều mang nội dung chính diện của thời đại mình.

Ở văn học cổ Việt Nam cũng sớm có sự phân biệt nhân vật chính diện và phản diện như trong các truyện *Phù Đổng Thiên Vương, Mị Châu - Trọng Thủy*, trong các truyện cổ tích, những người mang lí tưởng quốc gia độc lập và chuẩn mực đạo đức trong đời sống. Trong văn học viết, nhân vật chính diện thường là các nhà nho, các bậc trượng phu tiết tháo, coi thực hiện lí tưởng nhà nho là lẽ sống của cuộc đời (*Nhị độ mai, Lục Vân Tiên*...), những ông ngư, ông tiều coi thường công danh phú quý, những anh hùng giúp dân cứu nước như Lê Lợi *(Bình Ngô đại cáo)*, Quang Trung *(Hoàng Lê nhất thống chí)*, những nghĩa sĩ *(Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc)*, những người bình dân đấu tranh cho công lí xã hội như Ngọc Hoa (*Phạm Tải - Ngọc Hoa*), Từ Hải (*Truyện Kiều*). Các nhân vật chính diện nói trên đều có những nhân vật phản diện của chúng, đối tượng lên án, phê phán của tác giả.

Là một hiện tượng lịch sử, nhân vật chính diện cũng có hình thái lịch sử của nó. Trong văn học cổ đại, trung đại, trong văn học cổ điển chủ nghĩa, văn học lãng mạn, văn học Khai sáng, kể cả sáng tác lãng mạn thời kì đầu của Gorki, nhân vật chính diện đều là nhân vật lí tưởng hoặc ít nhiều đều mang tính chất lí tưởng. Nhân vật là hóa thân

của lí tưởng được gọi là nhân vật lí tưởng. Nhưng nhiều khi nhân vật được lí tưởng hóa đều mang tính chất quy phạm và không tránh khỏi giản đơn một chiều. Bêlinxki đã từng chế giễu các nhân vật lí tưởng hóa. Ông nói : "Trước đây người ta hiểu đó là sự tập trung mọi đức tính tốt đẹp hay mọi tính xấu vào trong một đối tượng. Nếu là nhân vật chính của tiểu thuyết, thì anh ta nhất định là một chàng trai đẹp, chơi ghi ta rất hay, có giọng hát rất mùi, biết làm thơ và biết sử dụng bất kì một vũ khí nào, lại còn có một sức mạnh phi thường nữa. Khi nói về sự chính trực cao cả, anh ta liền như lên cơn – hai mắt đỏ ngầu, sắc mặt ngời sáng. Khi anh ta khóc than thì chúng ta ai cũng phải mặt ủ mày chau. Còn nếu nhân vật tiểu thuyết là một tên ác ôn thì anh đừng có hòng đến gần được nó, vì nó sẽ nuốt chửng anh đi..."[1]. Lỗ Tấn cũng có lần nhận xét sự lí tưởng hóa đã làm hỏng một số nhân vật *Tam quốc chí diễn nghĩa,* chẳng hạn tả Lưu Bị tốt quá, nhiều khi thành giả dối, tả Gia Cát Lượng tài quá, lắm khi như yêu tinh ! Ở đây cần phân biệt nhân vật chính diện theo quan điểm chủ quan của nhà văn và nhân vật chính diện theo quan điểm khách quan của đời sống. Chỉ khi lí tưởng nhà văn phù hợp với xu thế tiến bộ khách quan của lịch sử mới có điều kiện xây dựng được hình tượng tính cách tích cực thuyết phục.

Các nhà văn hiện thực đã đổi mới khái niệm nhân vật chính diện. Họ khẳng định nội dung lí tưởng của nó, nhưng giải phóng nó khỏi sự lí tưởng hóa. Nhân vật chính diện ở đây mang những khả năng, mầm mống của lí tưởng trong đời sống, thể hiện các khuynh hướng tư tưởng xã hội tiến bộ. Rõ nhất là các nhân vật chính diện trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa như Paven Vlaxốp, bà mẹ Pêlaghêa và các đồng chí của Paven trong tiểu thuyết *Người mẹ* của Gorki, Paven Corsaghin và các đồng chí của anh trong *Thép đã tôi thế đấy* của Ôxtrốpxki, anh Núp và các đồng chí của anh trong *Đất nước đứng lên,* Mẫn và Thiêm trong *Mẫn và tôi*... Các phẩm chất chính diện ở đây phản ánh các phẩm chất chính diện của con người thực, bộc lộ trong thực tế, được nhà văn khái quát nâng cao, chứ không do tưởng tượng ra.

Trong văn học hiện thực nhiều khi không dễ dàng tách bạch nhân vật chính diện và phản diện. Đó là vì sự tách bạch thuần túy chỉ thấy trong văn học cổ và trung đại, còn trong văn học cận đại, hiện đại, nhất là trong tiểu thuyết, theo ý kiến của Bakhtin, nhân vật tiểu thuyết "cần phải thống nhất trong bản thân mình vừa các đặc điểm chính diện lẫn đặc điểm phản diện, vừa cái tầm thường lẫn cái cao cả, vừa cái buồn

(1) Bêlinxki. *Tuyển tập* (3 tập), T. 2. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1948, tr. 460 (tiếng Nga).

cười lẫn cái nghiêm túc"[1]. Không nên tuyệt đối hóa ý kiến đó thành một công thức cứng nhắc, giản đơn, nhưng quả là nhân vật chính diện trong văn học hiện thực không mang tính chất thuần túy. Quả vậy, Đôn Kihôtê rất chủ quan, buồn cười, nhưng cái lí tưởng của chàng không thể coi là phản diện. Chí Phèo là con quỷ dữ của làng Vũ Đại, nhưng cái khát vọng làm người lương thiện, muốn sống trở lại cuộc đời bình thường lẽ nào lại không mang ý nghĩa tích cực ? Nhân vật Grigôri Mêlêkhốp trong *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp cũng có tình hình tương tự. Do đó, việc phân biệt nhân vật chính diện và phản diện ở văn học hiện thực có trường hợp chỉ mang một tính chất tương đối, ước lệ. Khi liệt nhân vật vào một phạm trù nào, chủ yếu là xét cái khuynh hướng xã hội và phẩm chất cơ bản của nó.

3. Một số kiểu cấu trúc nhân vật

Trong quá trình lịch sử văn học đã xuất hiện và cùng tồn tại nhiều kiểu cấu trúc nhân vật đa dạng. Để hiểu đúng nội dung nhân vật, cần tìm hiểu một số kiểu cấu trúc của nó.

a) *Nhân vật chức năng* (hay mặt nạ). Trong văn học cổ đại và trung cổ có loại nhân vật không có đời sống nội tâm, các phẩm chất đặc điểm nhân vật cố định, không thay đổi từ đầu đến cuối, hơn nữa, sự tồn tại và hoạt động của nó chỉ nhằm thực hiện một số chức năng nhất định, đóng một số vai trò nhất định. Chẳng hạn các nhân vật anh hùng giết trăn tinh, cứu người đẹp trong cổ tích, công chúa (và vua cha) thường bị nạn, được cứu và cuối cùng trở thành phần thưởng cho anh hùng. Ông Bụt, người xuất hiện để an ủi, cho phép màu hoặc thử thách lòng tốt và ban hạnh phúc. Kẻ địch thủ chuyên làm ác hại người nhưng sau bị trừng trị. Các nhân vật của *Tấm Cám, Thạch Sanh, Cây khế*... đều là như vậy. Các truyền thuyết như *Thánh Gióng, An Dương Vương* cũng có những nhân vật như vậy. Hạt nhân của loại nhân vật chức năng là các vai trò và chức năng mà chúng thực hiện trong truyện và trong việc phản ánh đời sống. Do đặc điểm đó mà chúng dễ dàng trở thành cái tượng trưng trong đời sống tinh thần, và được hình thức hóa trong sáng tác. Những vai trung, vai nịnh trong văn học cổ, tuồng cổ đều ít nhiều mang tính chất chức năng như vậy. Vai trung thực hiện đạo lí, cương trực, vai nịnh gièm pha, phản trắc, hãm hại người tốt v.v... Phân tích các nhân vật này cần tìm hiểu các vai trò và chức năng mang nội dung xã hội thẩm mĩ của chúng. Có như vậy, ta mới hiểu được các nhân vật như anh chàng ngốc, anh nói dối, mụ phù thủy, các quái vật, các

(1) Bakhtin. *Sử thi và tiểu thuyết*. Trong sách : *Những vấn đề văn học và mĩ học*. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1975, tr. 453 (tiếng Nga).

người đẹp, các anh hùng trong truyện. Trong văn học từ Phục hưng trở đi, nhân vật mặt nạ thường là nhân vật hoạt động chức năng một chiều, hoặc có bề ngoài không đối che đậy một cái khác ở bên trong. Chẳng hạn như nhiều nhân vật trong tiểu thuyết Huygô, Đôxtôiépxki...

b) *Nhân vật "loại hình"* là loại nhân vật thể hiện tập trung các phẩm chất xã hội, đạo đức của một loại người nhất định của một thời. Đó là nhân vật nhằm khái quát cái chung về loại của các tính cách và nhờ vậy mà được gọi là điển hình. Acpagông của Môlie thể hiện tập trung cho thói keo kiệt. Táctuyp thể hiện tập trung cho thói đạo đức giả, ông Giuốcdanh cũng của Môlie là hiện thân cho thói phù phiếm, hiếu danh của các gã tư sản muốn làm quý tộc. Hạt nhân của loại nhân vật này là bao giờ cũng có một số phẩm chất loại biệt về mặt xã hội được nêu bật hơn hẳn các tính chất khác. Nhân vật điển hình loại này ít nhiều đều có tính chất lược đồ. Puskin đã nhận xét rất đúng bản chất của nhân vật loại hình : "Ở Môlie, người keo kiệt thì keo kiệt, và chỉ có thế". Bêlinxki cũng nói : "Điển hình vừa là một người, vừa là nhiều người. Trên người anh ta bao quát rất nhiều người, nguyên cả một phạm trù người, thể hiện cùng một khái niệm". Dĩ nhiên, nhân vật điển hình loại, như mọi nhân vật văn học khác, đòi hỏi có một cá tính nhất định, được thể hiện qua một số chi tiết chân thực sinh động nào đó, chứ không phải là một khái niệm trừu tượng. Nhưng khái niệm loại vẫn là lõi cốt của nó. Khi các nhà phê bình nhận ra tính điển hình trong nhân vật Ôblômốp của Gônsarốp, hoặc trong các nhân vật của *Những linh hồn chết* của Gôgôn hay trong Tuy Kiến của Nguyễn Khải... là trước hết họ nhận ra cái bản chất phổ biến của chúng.

Lênin nói : "Khái niệm loại là bản chất của giới tự nhiên, là quy luật"[1]. Do phản ánh các loại phẩm chất, tính cách phổ biến mà nhân vật loại hình thường được sử dụng như những danh từ chung để chỉ các sự vật cùng loại.

c) *Nhân vật tính cách.* Nhân vật tính cách là một kiểu nhân vật phức tạp. Ở trên đã nói tính cách như là đối tượng chủ yếu của nhận thức văn học. Đó là tính cách trong nghĩa rộng. Nhưng không phải mọi nhân vật văn học đều phản ánh được cấu trúc của tính cách. Do đó trong nghĩa hẹp, tính cách là một loại nhân vật được mô tả như một nhân cách, một cá nhân có cá tính nổi bật. Trong nhân vật tính cách, cái quan trọng không chỉ là cái đặc điểm, thuộc tính xã hội này nọ mà người ta có thể liệt kê ra được. Tính cách còn thể hiện ở tương quan của các thuộc tính đó với nhau, tương quan giữa các thuộc tính đó với môi trường, tình huống. Nhân vật tính cách thường có những mâu thuẫn nội tại, những nghịch lí, những chuyển hóa, và chính vì vậy tính cách

(1) Lênin. *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 300.

thường có một quá trình tự phát triển, và nhân vật không đồng nhất giản đơn vào chính nó. Về cơ bản nhân vật Thúy Kiều của Nguyễn Du là một tính cách. Nàng là một cô gái khuê các, đoan trang trong câu trả lời Kim Trọng khi chàng có chút lả lơi, nhưng lại hối hận thương người yêu khi phải ra đi với Mã Giám Sinh. Thúy Kiều thà chết không chịu nhập vào loài ô hợp, nhưng khi uất ức cũng trả đũa Sở Khanh bằng những lời anh chị. Thúy Kiều khao khát sống trong sạch nhưng khi túng cũng liều thân, khi khuyên Từ Hải hàng là tính toán cho mình nhưng nàng cũng nói những lời giả dối "Trên vì nước, dưới vì nhà. Một là đắc hiếu, hai là đắc trung...". Đó là một cá tính phức tạp, có nhiều nghịch lí. Không thể dễ dàng quy Kiều vào hạng tiểu thư khuê các hay gái thanh lâu, hạng trung hiếu tiết nghĩa hay nữ nhi thường tình. Trong Kiều có tất cả sự mâu thuẫn của một dòng đời vận động. Yếu tố nhân vật tính cách có thể tìm thấy trong văn học cổ đại, nhưng phải đến khi xuất hiện chủ nghĩa hiện thực thì nhân vật tính cách mới hình thành rõ nét. Hămlét, Ôtenlô, Mácbet của Sếcxpia đã là những nhân vật tính cách. Các nhân vật Tachiana, Épghêni Ônêghin của Puskin, Juyliêng Xoren của Xtăngdan, các nhân vật chính trong bộ *Tấn trò đời* của Bandắc, bà Bôvari của Phlôbe, các nhân vật chính trong *Chiến tranh và hòa bình, Anna Carênina...* của L.Tônxtôi đều là những nhân vật tính cách. Trong nhân vật tính cách, cá tính rất nổi bật. Yếu tố tâm lí, khí chất có vai trò quan trọng trong cấu trúc nhân vật. Đó là "con người này", độc đáo, cá biệt, cụ thể như Hêghen từng nói. Đồng thời là nhân vật vận động phát triển. L.Tônxtôi ví con người tính cách "như dòng sông". Ông nói : "Người ta ở đời đều sống và hành động một phần theo ý kiến của mình, một phần theo ý kiến của người khác. Một trong những điều kiện căn bản phân biệt người này và người khác là mức độ họ sống theo ý kiến của mình và ý kiến của người khác đến đâu"(1). Nếu ở nhân vật loại hình, khái niệm *loại* là hạt nhân của nhân vật, thì ở nhân vật tính cách, hạt nhân của nó là *cá tính*. Cá tính là giới hạn kết tinh các bản chất xã hội của tính cách. Bất kì ở đâu, một tính cách như Thúy Kiều, bà Bôvari, Juyliêng... không thể là phổ biến. Nhưng cái quan hệ giữa tính cách và hoàn cảnh, các xung đột trong nội bộ tính cách tự chúng lại có ý nghĩa phổ biến, phơi bày một quan niệm về quan hệ giữa con người và hoàn cảnh.

Do vậy, không nên lẫn lộn nhân vật loại hình, nhân vật tính cách và nhân vật mặt nạ. Nhưng mặt khác, xây dựng những tính cách điển hình, vừa có cá tính, vừa có ý nghĩa loại hình lại là một yêu cầu của chủ nghĩa hiện thực – như Ăngghen đã nói.

d) *Nhân vật tư tưởng*. Trong văn học có những nhân vật mà hạt nhân cấu trúc của nó không phải cá tính, cũng không phải là các phẩm

(1) L.Tônxtôi. *Sống lại*, T. 2. Nxb Văn học, Hà Nội, 1970, tr. 183.

chất loại hình, mà là một tư tưởng, một ý thức. Chẳng hạn các nhân vật "quỷ sứ" như Manfơrết, Cain, Luxife của Bairơn, Giăng Vangiăng, Giave của Huygô, Anđrây của L.Tônxtôi, Raxcônnicốp của Đôxtôiépxki. Giave hoạt động theo ý niệm phụng sự pháp luật nhà nước ; còn Giăng Vangiăng thì hoạt động theo tư tưởng nhân đạo phụng sự con người. Raxcônnicốp hành động theo tư tưởng nổi loạn vô chính phủ chống lại tình trạng con người bị chà đạp, bị bỏ rơi, không lối thoát. Nhân vật người điên trong *Nhật kí người điên* của Lỗ Tấn cũng là nhân vật tư tưởng. Đó là hiện thân cho bản thân tư tưởng lên án lễ giáo "đạo đức nhân nghĩa", "ăn thịt người" của phong kiến trung cổ. Tôn Ngộ Không trong *Tây du kí* lại là nhân vật mang tư tưởng nổi loạn đòi tự do, là hiện thân cho sức mạnh và trí tuệ chống lại cái ác. AQ. của Lỗ Tấn là nhân vật của "chủ nghĩa AQ.", một di sản tư tưởng tai hại đối với quốc dân Trung Quốc đầu thế kỉ này. Nhân vật Cha Thư trong tiểu thuyết *Cha và con và...* của Nguyễn Khải, nhân vật "tôi" trong truyện ngắn *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu cũng là những nhân vật tư tưởng. Không thể xem trường hợp trên là điển hình của cha cố hay trường hợp dưới là điển hình của họa sĩ. Nhân vật loại này cũng thể hiện một cá tính, một nhân cách, nhưng cái chính là một hiện tượng tự nhiên diễn ra trong đời sống.

Nhân vật tư tưởng trong văn học cổ và văn học lãng mạn thường mang tính chất tượng trưng, trong chủ nghĩa hiện thực lại kết hợp mật thiết với yếu tố tính cách hoặc loại hình. Trong sáng tác, loại nhân vật này dễ rơi vào công thức, minh họa, trở thành cái loa tư tưởng của tác giả.

Trên đây là các loại nhân vật thường gặp. Trong văn học cũng còn có thể gặp một số kiểu nhân vật khác nữa.

Những sự phân biệt loại hình trên đây còn rất tương đối, loại này bao hàm yếu tố của loại kia, nhưng cần thấy nét ưu trội trong cấu trúc từng loại.

Các loại nhân vật trên đây tuy xuất hiện không đồng đều trong lịch sử văn học, nhưng có thể tồn tại song song trong một nền văn học, thậm chí trong một tác phẩm. Cần ý thức hết sự đa dạng của cấu trúc nhân vật và các khả năng phản ánh hiện thực của chúng. Trong đánh giá, không nên đòi hỏi nhân vật kiểu này theo các yêu cầu của kiểu kia để tránh sự giản đơn tầm thường. Chẳng hạn nhân vật Kiều vừa có nét của nhân vật tính cách lại vừa có nét của nhân vật "mặt nạ". Nhân vật AQ. là nhân vật tư tưởng nhưng vẫn có nét của nhân vật loại hình và nhân vật tính cách. Trong các nhân vật của *Tây du kí,* Tôn Ngộ Không là nhân vật tư tưởng nhưng Trư Bát Giới lại có yếu tố nhân vật loại hình. Chí Phèo vừa là nhân vật tính cách, lại vừa là nhân vật loại hình, giống như nhân vật Hoàng trong truyện *Đôi mắt.* Nhiều nhân vật của Đôxtôiépxki, Huygô vừa là nhân vật tư tưởng lại vừa là nhân vật "mặt nạ".

III - CÁC PHƯƠNG THỨC, PHƯƠNG TIỆN VÀ BIỆN PHÁP THỂ HIỆN NHÂN VẬT

Như trên đã nói, nhân vật văn học chỉ xuất hiện qua sự trần thuật, miêu tả bằng phương tiện nghệ thuật. Các phương thức thể hiện nhân vật hết sức đa dạng. Văn học đa dạng đến đâu, các phương thức, phương tiện thể hiện nhân vật đa dạng đến đó. Ở đây chỉ nói những điều chung nhất.

Trước hết nhân vật được miêu tả bằng *chi tiết*. Đó là những biểu hiện mọi mặt của con người mà người ta có thể căn cứ để cảm biết về nó. Hêghen xem chi tiết như những con mắt trổ những cửa sổ để người ta nhìn vào nhân vật.

Văn học dùng chi tiết để miêu tả *chân dung, ngoại hình,* tả *hành động, tâm trạng,* thể hiện những quá trình nội tâm. Văn học cũng dùng chi tiết để mô tả ngoại cảnh, môi trường, đồ vật xung quanh con người.

Nhân vật còn được thể hiện qua *mâu thuẫn, xung đột, sự kiện*. Các mâu thuẫn, xung đột bao giờ cũng có tác dụng làm nhân vật bộc lộ cái phần bản chất sâu kín nhất của nó. Chẳng hạn sự áp bức của bọn cai lệ và người nhà lí trưởng làm bật lên cái nét quật khởi giấu kín bên trong người phụ nữ con mọn vốn hiền lành, nhịn nhục ở trong *Tắt đèn*. Sự kiện có nhiều loại. Có sự kiện lớn như chiến tranh, cách mạng, khởi nghĩa, mất mùa... Có sự kiện nhỏ như gặp gỡ, chia tay, nhà cháy, mất cướp, chết người. Chính là tin đồn cách mạng làm dân làng Mùi trong *AQ. chính truyện* hoảng loạn, sự mất việc làm khiến AQ. bỏ làng lên huyện và mơ hồ cảm thấy có một cái gì còn lớn hơn cả việc mưu sinh. Sự gặp gỡ với thị Nở bỗng làm cho Chí Phèo trở nên hiền lành và chính sự "phản bội" của thị làm Chí tỉnh người, càng uống càng tỉnh.

Nhưng nhân vật thường bộc lộ mình nhiều nhất qua việc làm, hành động, ý nghĩ. Sự do dự không chịu trả thù ngay đã nói lên tính cách mới mẻ của Hămlét. Đánh nhau với cối xay gió, giải thoát cho đoàn tù nguy hiểm đã thể hiện tính cách của chàng hiệp sĩ của Xécvantex. Mang bầu sắp đẻ vẫn đi đánh giặc là tính cách của chị Út. Bán chiếc nhẫn cưới để mua dây điện gài mìn đánh Mắc Namara là sự thể hiện tính cách của anh Trỗi.

Có thể miêu tả nhân vật một cách trực tiếp, nhưng cũng có thể miêu tả gián tiếp qua sự cảm nhận của mọi người xung quanh đối với nhân vật, qua đồ vật, môi trường mà nhân vật sống. Nhân vật còn được thể hiện bằng các phương tiện kết cấu, bằng các phương tiện ngôn ngữ, bằng các phương thức miêu tả riêng của thể loại. Những điều đó chúng ta sẽ nói ở các bài sau.

Sự thể hiện nhân vật văn học bao giờ cũng nhằm khái quát một nội dung đời sống xã hội và một quan niệm sâu sắc, một cảm hứng tình điệu tha thiết với cuộc đời. Vì vậy sự thể hiện của nhân vật phải được

xem xét trong sự phù hợp với nội dung nhân vật, đồng thời phù hợp với kiểu loại nhân vật. Phương thức, biện pháp thể hiện đối với nhân vật chính, nhân vật phụ, nhân vật chính diện và nhân vật phản diện không thể giống nhau. Yêu cầu thể hiện của nhân vật "mặt nạ", nhân vật loại hình, nhân vật tính cách, nhân vật tư tưởng cũng mỗi lúc một khác. Và sự thể hiện này luôn luôn gắn liền với phương pháp sáng tác, truyền thống văn học dân tộc, phong cách nhà văn, đặc trưng thể loại. Người sáng tác và người thưởng thức không thể lầm lẫn.

Đối với nhân vật chính, nói chung nhà văn dùng toàn bộ cốt truyện, sử dụng các sự kiện, hành động trọng yếu, nét bút sắc cạnh. Đối với nhân vật phụ, các sự kiện, chi tiết không thể làm che mờ nhân vật chính. Đối với nhân vật chính diện, nhà văn thường dùng các biện pháp khẳng định, đề cao, thi vị hóa hoặc lãng mạn hóa, tô đậm các hành động tốt đẹp. Đối với các nhân vật phản diện, người ta thường dùng các biện pháp vạch mặt, tố cáo, châm biếm, mỉa mai, lố bịch hóa.

Không nên hiểu sự phù hợp giữa nội dung và sự thể hiện nhân vật theo lối một chiều. Nhân vật phản diện thì cái gì cũng xấu. Nhân vật chính diện thì cái gì cũng đẹp đẽ, cao cả. Thực tế văn học hết sức đa dạng. Nhà viết kịch Trung Quốc, Lí Ngư, đời Thanh (trong *Nhân tình ngẫu kí*) có nói, miêu tả nhân vật phải chú ý đến cái nghịch lí của tình người. Tả cô gái giàu, phải biết qua phục sức đơn sơ mà làm tôn vẻ sang trọng. Tả cô gái nghèo phải biết qua sự trưng diện khoe khoang làm lộ sự nghèo nàn. Có như vậy, sự thể hiện mới không đơn điệu.

Sự vận dụng các chi tiết, hành động, sự kiện, môi trường để miêu tả các kiểu nhân vật nói trên cũng không giống nhau. Nhân vật "mặt nạ" (nhân vật đóng vai chức năng) hay ở các chi tiết có ý nghĩa khái quát tượng trưng. Chẳng hạn, tiếng nói đầu tiên của em bé không biết nói là tiếng nói xin đi đánh giặc, cái vươn vai thần kì lớn lên mười trượng trong truyện *Phù Đổng Thiên Vương*, hoặc nồi cơm vô tận, tiếng đàn kêu gọi hòa bình trong truyện *Thạch Sanh*. Ở đây biện pháp cường điệu, khoa trương, thần kì có vai trò hết sức quan trọng. Các anh hùng trong truyện cổ đều có hành động và lời nói mang tính chất chuẩn mực, nêu gương. Chẳng hạn, giết trăn tinh cứu người đẹp, liều mình cứu chúa, bán mình chuộc cha, thủ tiết thờ chồng, coi danh dự trọng hơn tính mệnh. Các nhân vật thường được miêu tả với những thuộc tính đặc trưng bất biến, sử dụng những vũ khí đặc biệt, nói những lời quy phạm, khoa trương.

Đối với nhân vật loại hình, điều quan trọng là khái quát các đặc trưng hành vi phổ biến mang tính chất phong tục. Chẳng hạn, thói lười biếng của Ôblômốp, sự trống rỗng tâm hồn của các trang chủ trong *Những linh hồn chết*, thói tự phụ, kị húy, bài xích dị đoan, dối mình dối người của AQ., thói hách dịch, bất nhân của bọn quan lại, chức dịch trong *Tắt đèn*. Loại nhân vật này đòi hỏi các chi tiết lấy từ sự quan

sát thực tế, được biểu hiện lặp đi lặp lại trong các tình huống khác nhau. Từ chân dung, tâm lí, ngôn ngữ, hành động, nhân vật đều thường đại diện cho một môi trường nhất định, mang tính chất cộng đồng rõ rệt. Ngược lại, các đặc điểm của môi trường đều tập trung biểu hiện nhân vật. Chẳng hạn đồ đạc lộn xộn, tạp nham của Pliuskin và tính keo kiệt bệnh hoạn của y trong *Những linh hồn chết*. Đồ đạc thô kệch nặng nề trong nhà Xôbakiêvich và tính cách chủ nhân của chúng cũng ở trong tiểu thuyết đó của Gôgôn. Các đồ đạc lộn xộn trong nhà cũng như toàn bộ cơ ngơi bề bộn lủng củng của Nghị Quế trong *Tắt đèn*, hoặc như ngôi nhà chị Dậu và số phận của chị. Lời nói của nhân vật loại hình thường tiêu biểu cho loại của nó, mang bản sắc tâm lí, văn hóa của một tầng lớp người nhất định. Đặc điểm chung nhất của các chi tiết, sự kiện, hành động dùng để miêu tả loại nhân vật này là tính chất cùng một loại của chúng. AQ. dùng "phép thắng lợi tinh thần" ở khắp nơi : khi bị tát, bị đánh, bị cướp, khi khuyên cái vòng tròn vào tờ giấy sẽ đưa y đến chỗ chết, cho đến khi ngồi trên xe đi "thị chúng" để ra pháp trường, AQ. vẫn thế.

Đối với việc khắc họa nhân vật tính cách, việc miêu tả tâm lí, cá tính đóng vai trò cực kì quan trọng. Ở đây các nhà văn chú ý tới các chi tiết thể hiện đời sống bên trong, các trạng thái cảm xúc, các quá trình tâm hồn của nhân vật. L.Tônxtôi đã khéo sử dụng chi tiết để khám phá những quá trình tâm lí đầy nghịch lí, thoáng qua, lướt chảy. Những chi tiết rất cá biệt, ngẫu nhiên, bất chợt, nhưng mang nội dung tính cách sâu sắc. Chẳng hạn trong tiểu thuyết *Anna Carênina*, sự rạn vỡ trong tình cảm của Anna đối với chồng được phát hiện qua những chi tiết rất nhỏ. Anna chợt nhận thấy đôi tai của chồng dài một cách dị thường. Hoặc nàng cảm thấy ghê tởm cái hôn không có tình yêu của chồng. Khi chồng vừa đi khuất, "Anna liền cảm thấy chỗ da tay mà môi chồng vừa tiếp xúc có cái gì ghê ghê, và nàng rảy rảy bàn tay".

Cả sự miêu tả đồ vật, môi trường cũng là phương tiện quan trọng để thể hiện tâm lí nhân vật. Chẳng hạn trong tiểu thuyết *Bà Bôvari*, Phlôbe đã miêu tả sự trào dâng của tình cảm chán ngán trong lòng những nhân vật khi ở Tôxtô như sau : "Nhưng nhất là vào những bữa ăn, cô không thể chịu đựng được nữa, trong cái gian buồng nhỏ ở tầng dưới ấy, với cái lò sưởi bốc khói, cái cửa rít lên, những bức tường rỉ nước, những đá lát nền ẩm ướt ; cô tưởng như tất cả nỗi đắng cay của kiếp sống được dọn ra trên đĩa ăn của cô, và qua làn khói món thịt hầm, từ đáy tâm hồn cô dường như bốc lên những làn khói vô vị khác. Sáclơ ăn chậm rãi. Cô nhấm mấy hạt dẻ hoặc là tì tay xuống bàn, cô nghịch lấy mũi dao vạch trên tấm vải sơn". Tất cả đặc điểm của buổng ăn được kể ra như là sự tăng tiến liên tục của tình cảm không chịu nổi. Rồi món ăn vô vị, nhất là động tác chậm rãi của chồng là Sáclơ làm cô hết muốn ăn, và mũi dao rạch trên bàn như một gợi ý phá

phách, nổi loạn. Nguyễn Du trong *Truyện Kiều* cũng là một bậc thầy thể hiện tâm lí. Ở đây, các nhân vật chính đều có những khát khao, dục vọng, hiện ra âm thầm vào lúc vắng người hoặc là để lộ ra ngoài ý muốn của nhân vật. Nam Cao cũng là nhà văn sử dụng tài tình các chi tiết của ngoại giới để khắc họa tâm lí nhân vật.

Đối với nhân vật tính cách, ngôn ngữ nhân vật cũng là biện pháp miêu tả tâm lí, xuất hiện như là một yếu tố của quá trình tâm lí nhân vật. Nhà văn nhiều khi không chỉ khai thác nội dung ý nghĩa của lời nói, mà còn khai thác cả cảm giác đạo đức đối với lời nói nữa. Chẳng hạn trong *Chiến tranh và hòa bình*, sau cuộc đấu súng của Pie với Đôlôkhốp, Êlen đến giải thích và ra điều kiện li dị với Pie. Pie đã nổi giận, đòi giết Êlen, không phải vì cô phản bội, hay cô đòi chia tài sản, mà vì cô đã nói chữ "tình nhân" trước mặt Pie một cách vô liêm sỉ, không có một mảy may cảm giác đạo đức trong lời nói đó ! Như vậy sự thể hiện tâm lí có thể nêu bật được cá tính sinh động của nhân vật và qua đó khái quát mối quan hệ biện chứng giữa tính cách và hoàn cảnh.

Nhân vật tư tưởng thường được khắc họa bằng các biện pháp tượng trưng như các nhân vật lãng mạn chủ nghĩa của Bairơn, của Nôvalix (Henrich Phôn Optedinghen trong tiểu thuyết cùng tên) hoặc của tiểu thuyết huyền thoại như Tôn Ngộ Không trong *Tây du kí*. Trong văn học hiện thực, nhân vật tư tưởng thường được miêu tả như một quá trình tìm tòi hoặc thí nghiệm về một tư tưởng. Nhân vật người điên trong *Nhật kí người điên* được khắc họa qua một quá trình tìm tòi đau đớn có tính ẩn dụ. Nhân vật phát hiện tính chất thù địch con người của toàn bộ môi trường sống : từ truyền thống tư tưởng đến phong tục tập quán, người thân, loài vật, đi đến phủ nhận triệt để môi trường đó và phát ra lời kêu gọi của thời đại : "Hãy cứu lấy các em !". Nhân vật là người chiến sĩ hay là người điên ? Mặt nào cũng đúng mà cũng đều không đủ bởi vì đó là nhân vật tư tưởng. Tâm lí người điên được khắc họa chính xác là để làm cơ sở cho những tư tưởng chống đối, phủ nhận khác thường của nhân vật.

Để xây dựng nhân vật tư tưởng của mình, Đôxtôiépxki đã sử dụng các nguyên mẫu tư tưởng có trong xã hội và có trong bản thân mình. Ông lại vận dụng các phương tiện độc thoại nội tâm mang tính chất đối thoại để triển khai đời sống tư tưởng của nhân vật. Chẳng hạn độc thoại của Raxcônnicốp sau khi nhận thư của mẹ trong *Tội ác và trừng phạt* của Đôxtôiépxki.

Tóm lại, nhân vật là hình thức văn học để phản ánh hiện thực. Hình thức ấy rất đa dạng để thể hiện các khía cạnh vô cùng phong phú của cuộc sống. Việc hình dung sự đa dạng của nhân vật là rất cần thiết để đi sâu tìm hiểu những nội dung phong phú đó trong di sản văn học nhân loại cũng như sự phong phú của văn học xã hội chủ nghĩa ngày nay.

Chương XV. KẾT CẤU CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - KHÁI NIỆM KẾT CẤU CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Kết cấu là toàn bộ tổ chức nghệ thuật sinh động của tác phẩm

Kết cấu là một phương tiện cơ bản của sáng tác nghệ thuật. Trên một mức độ lớn, có thể nói sáng tác tức là kết cấu. Khi người ta nói xây dựng tác phẩm, xây dựng cốt truyện, xây dựng tính cách, xây dựng cấu tứ trong thơ, thì đã xem tác phẩm như một công trình kiến trúc. Bản thân thuật ngữ kết cấu cũng mượn từ kiến trúc, hội họa. Từ những vật liệu khác nhau, trên một không gian nhất định, người ta có thể xây dựng nên những công trình hợp mục đích và hợp lí tối đa. Kết cấu trong tác phẩm văn học cũng vậy. Nó cũng nhằm tạo ra một công trình hợp mục đích và hợp lí tối đa. Thực vậy, nhiệm vụ của nhà văn là nhào nặn vốn sống để xây dựng thành những sinh mệnh nghệ thuật - tái hiện những bức tranh đời sống giàu tính khái quát, nghĩa là phải tổ chức lại chất liệu sống, bỏ bớt đi những cái thừa, phát triển thêm cái chưa có, nối liền cái xa nhau, tạo thành một chỉnh thể mang giá trị nghệ thuật. Có người gọi kết cấu là nghệ thuật thống nhất những yếu tố khác thời gian và khác không gian. Có người lại gọi kết cấu là sự kết hợp yếu tố tinh thần với yếu tố vật chất, yếu tố vận động với yếu tố đứng im, yếu tố hữu hạn với yếu tố vô hạn, yếu tố chủ quan với yếu tố khách quan. Có thể nói kết cấu tác phẩm là toàn bộ tổ chức tác phẩm phục tùng đặc trưng nghệ thuật và nhiệm vụ nghệ thuật cụ thể mà nhà văn tự đặt ra cho mình. Kết cấu tác phẩm không bao giờ tách rời nội dung cuộc sống và tư tưởng trong tác phẩm.

Cần phân biệt kết cấu như một phương diện hình thức của tác phẩm văn học với kĩ thuật, thủ pháp. Trong văn học, kĩ thuật và thủ pháp có ý nghĩa rất quan trọng, nhưng không phải do tự thân chúng, mà do vai trò biểu hiện nội dung của chúng. Đề cao thủ pháp lên hàng tiêu chuẩn cái hay cái đẹp có nguy cơ dẫn đến chủ nghĩa hình thức. Chẳng hạn, các nhà nghiên cứu hình thức ở Nga những năm hai mươi và ở phương Tây hiện đại xem tác phẩm thực chất là một hiện tượng kĩ thuật kết

cấu. Có người tuyên bố "nhân vật" chủ yếu và trung tâm của nghiên cứu văn học là thủ pháp, là kĩ thuật kết cấu. Chẳng hạn, đó là phép giấu "bí mật" của truyện, cách hãm chậm thời gian, cách làm thời gian đồng hiện. Nếu quả thật tác phẩm chỉ là vấn đề biện pháp, kĩ thuật thuần túy thì chắc người ta dễ dàng đưa ra quy trình sản xuất hàng loạt. Nhưng thực tế văn học cho thấy tác phẩm văn học là những sáng tạo độc đáo, không lặp lại, mà cái quyết định chiều sâu nội dung cuộc sống là tâm hồn nghệ sĩ trong tác phẩm. Kết cấu chỉ có ý nghĩa khi nào nó phục vụ cho việc biểu hiện một nội dung nhất định.

Chủ nghĩa cấu trúc lại đưa vấn đề kết cấu vào quỹ đạo của nó, xem kết cấu tác phẩm như một cấu trúc bất biến, với tham vọng phát hiện ra những yếu tố và quan hệ hữu hạn để giải thích hiện tượng văn học vô cùng đa dạng và phức tạp. Sự phân tích cấu trúc có thể cho thấy những đặc điểm quan trọng của văn học dân gian và văn học trung đại. Nhưng chạy theo cái hữu hạn có tính chất sinh sản đó, họ lại thường bỏ mất cái độc đáo cá biệt không lặp lại của tổ chức tác phẩm. Người ta có lí khi nhận xét rằng phương pháp cấu trúc không cho thấy được tính nghệ thuật sinh động của hình thức tác phẩm. Cấu trúc tác phẩm chỉ là cái phần ổn định bất biến của kết cấu tác phẩm, chứ không phải toàn bộ kết cấu. Kết cấu là toàn bộ tổ chức tác phẩm trong tính độc đáo, sinh động, gợi cảm của nó. Cách tổ chức của thể loại, bố cục chung của một thể văn, nguyên tắc của một luật thơ cụ thể và cả mô hình tư duy của một tác giả cố nhiên là rất quan trọng, nhưng kết cấu tác phẩm trong phần sâu sắc nhất của nó không phải là sự liên kết theo những công thức, biện pháp có sẵn, mà là liên kết theo sự phát hiện đời sống và suy nghĩ của nhà văn, tạo thành một hệ thống liên kết tạo ra hiệu quả tư tưởng – thẩm mĩ. Hiểu như vậy, mọi phương diện tổ chức tác phẩm, từ nhỏ nhất như ví von, ẩn dụ, mỉa mai, câu, đoạn cho đến tổ chức trần thuật, hệ thống hình tượng, thể loại, cốt truyện... đều thuộc phạm vi kết cấu. Chúng kết hợp nhau để tạo ra tính hình tượng và chiều sâu nội dung của tác phẩm.

2. Kết cấu là phương tiện khái quát nghệ thuật

Là phương tiện khái quát, kết cấu ra đời cùng một lúc với ý đồ nghệ thuật của tác phẩm, cụ thể hóa cùng với sự phát triển của hình tượng. Không phải là sáng tạo ra hình tượng sẵn rồi, sau mới tạo ra kết cấu, mà kết cấu xuất hiện như một mặt của bản thân hình tượng nghệ thuật được sáng tạo. Nhà văn Xô viết Pôgôđin, tác giả vở kịch bộ ba nổi tiếng về Lênin, trong đó có *Đồng hồ chuông điện Cremli*, thoạt đầu, muốn viết một vở kịch về Lênin, về cách mạng, muốn thể hiện quan niệm cách mạng đã đổi mới, phân hóa con người. Đầu tiên chưa có gì cả. Tác

giả nghĩ đến Lênin ở trong nhà gỗ của nông dân không có đèn mà mơ ước về điện khí hóa, nghĩ đến ông thợ đồng hồ, anh lính thủy, người kĩ sư, những người chưa hề quen biết nhau. Bỗng nhiên lóe lên hình tượng những cái chuông đồng hồ điện Cremli đang im tiếng. Và hình tượng đó trở thành tiêu điểm tư tưởng nghệ thuật của vở kịch. Chung quanh đồng hồ chuông quy tụ các sự việc, hiện tượng khác nhau của hiện thực : đói kém, công nghiệp tê liệt, sinh hoạt nhà nước đình trệ... Lênin cho mời người thợ đồng hồ, mời kĩ sư điện khí hóa, nhà văn Anh qua thăm... Như vậy, những kẻ không biết nhau có liên hệ với nhau. Chân trời lịch sử được mở rộng thêm ra - điện khí hóa nước Nga, ước mơ táo bạo của Lênin. Nhân vật đông thêm : Lênin trò chuyện với mụ ăn xin, nỗi đau lòng của lãnh tụ... Vậy là hệ thống nhân vật, hệ thống sự kiện ra đời cùng nội dung tác phẩm[1].

Kết cấu tác phẩm không chỉ là liên kết các hiện tượng, con người. Mối quan tâm lớn của nhà văn là làm sao sắp xếp tài liệu để cho cái chính yếu được nổi bật lên, cái quan trọng gây được ấn tượng mạnh mẽ. Kết cấu tác phẩm thể hiện quá trình vật lộn của nhà văn với tài liệu sống, để biểu hiện một chân lí khái quát. Nó cũng phản ánh quá trình tư duy của nhà văn, quá trình vận động của tư duy ấy. Tư tưởng sống động của nhà văn bao giờ cũng biểu hiện trong kết cấu và qua kết cấu. Có thể nhận thấy điều này qua lịch sử gia công kết cấu tiểu thuyết *Sống lại*. Viết xong bản thảo *Sống lại* lần thứ nhất, L.Tônxtôi thất vọng vì cách mở đầu ít tư tưởng của nó. Nhân vật Nhêkhliuđốp đến thăm các bà cô của mình, ở đó có cô gái Cachiusa, quyến rũ cô gái rồi bỏ rơi. Một cái mở đầu rất bằng phẳng, nhạt nhẽo. Bản thảo chữa lại bắt đầu từ khoảng giữa : Nhêkhliuđốp trong vai ủy viên công tố nhận ra cô gái nhà chứa phạm tội là kẻ mà mình đã quyến rũ năm xưa và hồi tưởng lại... Cách này đã mang nhiều kịch tính và mang nội dung tâm lí hơn, bởi lẽ việc hồi tưởng tạo khả năng để nhân vật hối hận tự thú. Nhưng nhà văn vẫn chưa thỏa mãn. Ông cho rằng phải bắt đầu từ Cachiusa - vì cô là nạn nhân, như vậy sức nặng tố cáo, phê phán sẽ tăng hơn nữa[2].

Kim Thánh Thán cũng có nhận xét rất sâu sắc về bố cục của truyện *Thủy hử*. Ông viết : "Một bộ sách lớn bảy mươi hồi, viết 108 người, nhưng mở đầu chưa viết 108 người vội mà miêu tả Cao Cầu trước đã. Đó là vì nếu không tả Cao Cầu trước, mà viết ngay 108 người thì tức là loạn nảy sinh từ dưới. Nếu không viết 108 người trước, mà viết Cao

---

(1) Pôgôđin. *Vở kịch bắt đầu từ đâu*. Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 7-1960 (tiếng Nga).

(2) Xem : Đôbin. *Nhân vật. Cốt truyện. Chi tiết*. Nxb Nhà văn Xô viết, Mátxcơva - Lêningrát, 1962, tr. 287 - 288 (tiếng Nga).

Cấu trước thì tức là loạn nổi từ trên. Loạn sinh từ dưới thì không thể biết đâu được, nên tác giả phải tránh, loạn sinh từ trên thì không thể để lâu được, tác giả rất lo vậy. Một bộ sách lớn bảy mươi hồi, mà mở đầu viết Cao Cấu trước, thật là có lí vậy"[1].

Các ví dụ đó cho thấy kết cấu luôn luôn là phương tiện tổ chức hình tượng nghệ thuật và khái quát tư tưởng - cảm xúc. Lựa chọn một kết cấu nào, nhà văn bao giờ cũng nhằm nâng cao sức biểu hiện của đề tài và chủ đề, tăng cường sức tác động nghệ thuật, phục vụ tối đa cho nhiệm vụ nghệ thuật và tư tưởng tác phẩm.

Khi đánh giá kết cấu một tác phẩm, việc đầu tiên không phải là so sánh với kết cấu tác phẩm khác, cũng không phải xét nó dưới các tiêu chuẩn "hài hòa", "cân đối", "chặt chẽ" được biểu hiện một cách chung chung, mà phải xét trong yêu cầu thể hiện nội dung của tác phẩm đó, xét hiệu quả mà tác phẩm để lại trong lòng người đọc.

3. Các bình diện và cấp độ kết cấu

Lí luận văn học truyền thống xem kết cấu là sự phối hợp liên kết các yếu tố các loại với nhau để tạo nên chỉnh thể tác phẩm. Ngày nay ý nghĩa khái niệm được mở rộng hơn, vì trong nhiều trường hợp người ta xem là đồng nghĩa với khái niệm "cấu trúc", khi khái niệm này được hiểu theo một cách nào đó.

Khái niệm kết cấu được mở rộng theo chiều ngang - được xem xét ở bình diện quy luật tổ chức thể loại : kết cấu tự sự, kết cấu kịch, kết cấu trữ tình. Kết cấu tác phẩm còn được xem trong tương quan với các loại hình khác như hội họa, âm nhạc, kiến trúc... Quả vậy, mỗi thể loại văn học có những phương thức tổ chức riêng. Kết cấu vở kịch khác hẳn với kết cấu một bài thơ trữ tình. Kết cấu một bài văn tế cũng khác hẳn một bài kí. Ngay kết cấu của các loại tiểu thuyết cũng không giống nhau. Chẳng hạn, tiểu thuyết chương hồi so với tiểu thuyết hiện đại. Ở đây, sự hiểu biết về các loại hình tác phẩm, các tri thức về thi pháp của các dân tộc, các thời đại sẽ có ý nghĩa quan trọng để nhận ra tính độc đáo trong kết cấu của một tác phẩm.

Kết cấu còn được xem xét ở chiều dọc, tức là nghiên cứu mối quan hệ quy định và tùy thuộc của các cấp độ tác phẩm như một chỉnh thể. Kết cấu tồn tại ở hai cấp độ cơ bản : cấp độ hình tượng và cấp độ trần thuật. Cấp độ trên gắn liền với toàn bộ tổ chức của thế giới nghệ thuật, bao gồm hệ thống các nhân vật, hệ thống các sự kiện, tình tiết và trình tự xuất hiện của chúng, tương quan các chi tiết tạo hình, biểu hiện tạo

---

(1) Lí Hi Phàm. *Hình tượng nghệ thuật trong tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc*. Nxb Văn nghệ, Thượng Hải, 1962, tr. 43 (tiếng Hán).

nên bức tranh sinh động về cuộc sống, các tương quan về không gian và thời gian. Đây là cấp độ kết cấu bề sâu, gắn liền với ý đồ nghệ thuật và các tính cách được phản ánh. Cấp độ trần thuật bao gồm sự liên tục của các biện pháp trần thuật, cũng như sự tổ chức của các câu, sự vận dụng các phương thức tu từ. Ở cấp độ này người ta thường nói đến *bố cục* như là một kết cấu bề mặt, bao gồm sự sắp xếp, phân bố các phần của nội dung vào các mảng của trần thuật như chương, đoạn.

Kết cấu là một hiện tượng chức năng, nên có thể nghiên cứu nó trong tương quan với nội dung. Nhưng kết cấu còn là một hiện tượng *kiến trúc*, nên có thể xem xét như một tương quan giữa các yếu tố hình thức với nhau để tạo nên vẻ đẹp hài hòa, nhịp điệu, vẻ đẹp kiến trúc của tác phẩm. Nhưng vẻ đẹp kĩ thuật này cũng chỉ thực sự phát huy tác dụng khi nào nó phục vụ cho một nội dung chân thực, sâu sắc.

Kết cấu và *cấu trúc* là những khái niệm gần nghĩa nhau. Sự phân biệt của chúng, cũng như sự phân biệt của nhiều khái niệm lí luận văn học là khá tương đối, bởi vì không phải mọi khái niệm đều có thể được phân định rạch ròi. Và chăng "mọi sự minh định khái niệm đều phải dựa vào những ý nghĩa vốn không chặt chẽ, được nắm bắt bằng kinh nghiệm của từ ngữ trong ngôn ngữ tự nhiên"(1).

Phần nhiều các công trình khoa học hiện đại thiên về xem hệ thống như một tổng thể gồm các thành phần có các quan hệ và liên hệ giữa chúng với nhau, còn cấu trúc là phương diện bất biến của hệ thống, là một sự thống nhất vững bền, lặp lại của các quan hệ, các yếu tố của hệ thống. Như vậy thì khái niệm kết cấu rộng hơn. Nó bao gồm một phương diện bất biến. Đó là các quy luật, các phương thức, các nguyên tắc tổ chức tác phẩm có tính chất ổn định, bền vững nào đó. Đồng thời, kết cấu còn bao gồm sự thể hiện đa dạng, sinh động, cá biệt của cái ổn định đó, tạo thành sức hấp dẫn không lặp lại của tác phẩm. Trong phạm vi chương này, chúng ta đề cập một số khía cạnh cơ bản của kết cấu hình tượng và kết cấu trần thuật.

II - KẾT CẤU HÌNH TƯỢNG

1. Hệ thống hình tượng nhân vật

Hệ thống hình tượng là toàn bộ mối quan hệ qua lại của các yếu tố cụ thể cảm tính tạo nên hình tượng nghệ thuật mà trung tâm là mối

(1) Gorki. *Về tương quan của cái chính xác và cái không chính xác trong các khoa học chính xác.* Trong sách : *Lôgíc và phương pháp luận khoa học.* Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1967, tr. 104 (tiếng Nga).

quan hệ của các nhân vật. Chúng ta đã phân biệt nhân vật chính, phụ, nhân vật chính diện, phản diện chủ yếu trên bình diện thể hiện đề tài, chủ đề, tư tưởng, cảm hứng. Ở phương diện kết cấu, hệ thống hình tượng bao gồm một phạm vi rộng hơn, gắn với tất cả chiều sâu, chiều rộng của nội dung tác phẩm.

Nói đến hệ thống nhân vật là nói đến sự tổ chức các quan hệ nhân vật cụ thể của tác phẩm. Các mối quan hệ thường thấy của các nhân vật là *đối lập, đối chiếu, tương phản, bổ sung*. Sự phản ánh hiện thực trong các mâu thuẫn xung đột và sự vận động dẫn đến việc tổ chức các nhân vật đối lập. Đó là sự đối lập giữa thiện và ác, tốt và xấu, giữa thống trị và bị trị, xâm lược và chống xâm lược, bóc lột và bị bóc lột. Dĩ nhiên quan hệ nhân vật đối lập ở đây không phải chỉ là một phạm trù xã hội học. Nó gắn liền với sự đối lập của các cá nhân về phương diện địa vị, cá tính, phẩm chất, chẳng hạn như dũng cảm và hèn nhát, trung thực và gian dối, trung thành và phản bội, ngay thẳng và nịnh bợ, tham lam và biết điều... Ta dễ dàng thấy đối lập đó trong các quan hệ giữa Lí Thông và Thạch Sanh ; Tấm và Cám ; Lục Vân Tiên và Trịnh Hâm, Bùi Kiệm trong quan hệ của Trịnh Hâm, Bùi Kiệm với Vương Tử Trực, Võ Thể Loan và Nguyệt Nga ; chị Dậu và vợ chồng Nghị Quế, chị Dậu và cả lũ quan lại, sai nha tham lam đểu cáng ; Mị, A Phủ và bố con thống lí Pá Tra ; chị Sứ và dân Hòn Đất với thằng Xăm và lũ ác ôn Mĩ ngụy. Đó là sự đối lập của nhân cách, lí tưởng, lẽ sống. Cái khéo của tác giả là làm cho các nhân vật đối lập thù địch có quan hệ với nhau, ràng buộc nhau ở phương diện nào đó, và do đó mà đối lập càng thêm gay gắt. Chẳng hạn kết làm anh em, cùng quan hệ huyết thống, cùng chung lí tưởng, chung đối tượng tranh chấp, hoặc loại trừ nhau vì mối thù. Quan hệ đối lập thường loại trừ nhau một mất một còn, và thường là cơ sở để tạo thành các tuyến nhân vật của tác phẩm.

Quan hệ đối chiếu, tương phản làm nổi bật sự đối lập và khác biệt của các nhân vật. Đó là thầy trò Đôn Kihôtê và Sanxô Pansa của Xécvantex : một người cao và gầy ; một người thấp và béo. Một người bị đầu độc bởi những hoang tưởng của tiểu thuyết hiệp sĩ ; một người có trí óc lành mạnh. Một người có lí tưởng cao xa ; một người thực dụng, thiển cận. Cả hai thầy trò như hai tấm gương soi chiếu lẫn nhau. Đó là Sáclơ và Emma trong *Bà Bôvari*. Một người dần độn, thỏa mãn, nhút nhát ; một người thông minh, đầy khao khát và táo tợn liều lĩnh. Ta cũng thấy các tương phản đó trong các quan hệ giữa Giăng Vangiăng và cha Mirien, Giăng Vangiăng và Tênácđiê, Giăng Vangiăng và Giave trong *Những người khốn khổ*, trong quan hệ giữa Anh béo và Anh gầy, Đumốp và vợ trong hai truyện ngắn của Sêkhốp. Sự tương phản làm

cho các đối lập, khác biệt hiện ra gay gắt. Đối chiếu là một mức độ thấp hơn của tương phản. Chẳng hạn đối lập Thúy Kiều và Thúy Vân. Sự vô tình của em càng tôn lên cái đa tình của chị. Đối chiếu, tương phản là nguyên tắc kết cấu hết sức phổ biến. Nó chẳng những làm nổi bật các nhân vật khác tuyến mà còn làm cho các nhân vật cùng tuyến càng trở nên sắc nét. Chẳng hạn tương phản giữa tính khí ba anh em Lưu, Quan, Trương trong *Tam quốc chí diễn nghĩa* ; Tôn Ngộ Không, Trư Bát Giới, Đường Tam Tạng trong *Tây du kí* ; anh Dậu và chị Dậu, cái Tí và thằng Dần, lí trưởng và quan phủ trong *Tắt đèn*.

Quan hệ bổ sung là quan hệ của các nhân vật cùng loại, nhằm mở rộng phạm vi của một loại hiện tượng. Bên cạnh AQ. còn có cu Don, Vương râu xồm, vú Ngò trong *AQ. chính truyện*. Bên cạnh Chí Phèo còn có binh Chức, Năm Thọ. Anh Dậu, cái Tí, cái Tíu, thằng Dần đều là nhân vật bổ sung vào gánh nặng của chị Dậu, tạo thành số phận đau khổ của chị. Trong *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng, cậu con thừa tự "Em chã" là nét bổ sung cho tính cách dâm đãng của mụ Phó Đoan ; cũng như chị Hoàng, con chó và lớp người cặn bã đi tản cư ở một làng quê là những nét bổ sung khác nhau cho tính cách của nhân vật Hoàng trong *Đôi mắt* của Nam Cao. Nhân vật bổ sung thường là nhân vật phụ, làm cho nhân vật chính đậm đà, có bề dày. Chúng tuy mang tính chất phụ thuộc, nhưng đồng thời cũng có tác dụng mở rộng đề tài.

Ngoài quan hệ bổ sung, phụ thuộc, còn có quan hệ bổ sung đồng đẳng. Các nhân vật Épghêni Ônêghin, Lenxki, Tachiana, Onga trong *Épghêni Ônêghin* của Puskin bổ sung cho nhau, nhưng không phụ thuộc nhau, mà cùng thể hiện cuộc sống của một tầng lớp người. Cũng giống như các nhân vật San, Thứ, Oanh, Đích trong *Sống mòn* của Nam Cao hay các nhân vật trí thức, chính khách cũ của ngụy Sài Gòn trong tiểu thuyết *Gặp gỡ cuối năm* của Nguyễn Khải.

Hệ thống nhân vật là sự tổ hợp nhân vật làm sao cho chúng phản ánh nhau, tác động nhau, soi sáng nhau, để cùng phản ánh đời sống. Trong hệ thống hình tượng của tác phẩm, nhân vật vừa đóng các vai trò xã hội của nó (giai cấp, nghề nghiệp, địa vị, huyết thống, gia tộc...), vừa đóng vai trò văn học (vai trò một công cụ nghệ thuật, thực hiện một chức năng nghệ thuật : vai trò tố cáo, vai trò tấm gương, vai trò kẻ chống đối, vai trò anh hùng, vai trò phần thưởng, vai trò tương phản, bổ sung, đối lập...). Các vai trò này gắn bó nhau trong quan hệ nội dung và hình thức. Chỉ chú ý vai trò xã hội của nhân vật sẽ đưa đến sự phân tích văn học như phân tích một hiện tượng xã hội thuần túy. Ngược lại, chỉ chú ý vai trò văn học sẽ biến nhân vật thành hình thức thiếu nội dung. Cần kết hợp chúng trong một chỉnh thể nghệ thuật, mới thấy hết nội dung tư tưởng – thẩm mĩ của tác phẩm.

2. Hệ thống sự kiện

Sự tổ hợp nhân vật không thể thực hiện được nếu không có một hệ thống sự kiện tương ứng. Quả vậy, các nhân vật làm sao có thể có được các quan hệ nói trên, nếu như chúng không có dịp gặp gỡ, va chạm, đấu tranh, đồng tình hay phản đối, hãm hại nhau ở chỗ này hay chỗ khác ? Lấy riêng một việc *gặp gỡ* mà nói thì bất cứ ở đâu, các nhân vật không gặp gỡ nhau thì không thể sinh chuyện, sinh cảm xúc, sinh quan hệ. Nhưng gặp ở đâu, gặp như thế nào, trong tình huống nào, thì đó là cả một vấn đề sáng tạo độc đáo mà ở mỗi tác phẩm, mỗi nhân vật một khác. Như vậy, cùng với hệ thống nhân vật, việc tổ chức hệ thống sự kiện là vô cùng quan trọng.

Như trên đã nói, sự kiện là những biến đổi, tác động, sự cố có ý nghĩa quan trọng đối với nhân vật, làm cho nhân vật và quan hệ của chúng không giữ nguyên hiện trạng mà phải biến đổi theo. Chính vì vậy, khái niệm sự kiện là rất quan trọng để lí giải tác phẩm. Sự kiện một mặt phản ánh các quan hệ, xung đột xã hội của các nhân vật, mặt khác lại có chức năng kết cấu, làm cho các nhân vật gần nhau hoặc xa nhau, chống nhau. Hệ thống sự kiện rất đặc trưng cho văn học. Nó vừa phản ánh sự vận động của đời sống, vừa tạo nên sự vận động trong tác phẩm. Sự kiện buộc nhân vật bộc lộ những gì thuộc bản chất của nó, và tự nó hợp thành lịch sử của nhân vật. Sự kiện mở ra những khả năng phát triển khác nhau cho nhân vật mà người đọc hứng thú chờ đợi.

Hình thức tổ chức sự kiện cơ bản nhất của văn học là liên kết các sự kiện lại thành *truyện*, như trong tác phẩm tự sự và kịch. Tác phẩm trữ tình cũng hình thành trên cơ sở các sự kiện nhất định, nhưng khai thác cảm xúc suy nghĩ của con người trước sự kiện đó. Vì vậy, không nhất thiết phải tái hiện trọn vẹn một hệ thống sự kiện. Nhưng vì hệ thống sự kiện ở tác phẩm tự sự phát triển nhất, nên chúng ta sẽ qua đó mà tìm hiểu tổ chức sự kiện.

Truyện là chuỗi sự kiện xảy ra liên tiếp trong không gian và thời gian cho nhân vật và có ý nghĩa đối với tác giả, có mở đầu, có phát triển và có kết thúc, thể hiện những quan hệ, mâu thuẫn và quá trình nhất định của cuộc sống. Có truyện khái quát cả một phong trào, một thời đại hay một đời người. Chẳng hạn *Bão biển* của Chu Văn là truyện xây dựng hợp tác xã ở một vùng nông thôn công giáo. *Đứng trước biển* của Nguyễn Mạnh Tuấn là truyện đấu tranh cải tiến quản lí ở một xí nghiệp. *Truyện Kiều* là truyện một cuộc đời và một tấm lòng trong cơn dâu bể. *Tắt đèn* là truyện tan vỡ của một gia đình nông dân dưới ách sưu thuế tàn bạo. Trong truyện lớn lại có truyện nhỏ. Chẳng hạn, trong *Tắt đèn* có truyện bán con, bán chó, truyện lên hầu quan phủ, truyện ở vú quan cụ... *Truyện Kiều* có truyện thề ước Kim Kiều, truyện bán

mình chuộc cha, truyện Hoạn Thư đánh ghen, truyện báo ân báo oán, truyện mắc lừa Hồ Tôn Hiến... Mỗi nhân vật chính lại thường có hệ thống sự kiện của riêng nó.

Cốt truyện là hình thức tổ chức sơ đẳng nhất của truyện. Bất cứ truyện lớn, nhỏ, cốt truyện nói chung bao gồm các thành phần chính : thắt nút, phát triển, cao trào, mở nút.

Thắt nút là sự xuất hiện các sự kiện đánh dấu điểm khởi đầu của một quan hệ tất yếu sẽ tiếp tục phát triển. Chẳng hạn, thắt nút cho mối tình Kim Kiều là phút gặp gỡ : "Tình trong như đã, mặt ngoài còn e". Thắt nút cho cuộc tranh chấp với số mệnh là cuộc gặp gỡ với hồn ma Đạm Tiên : "Thấy người nằm đó biết sau thế nào ?". Đó là hai khía cạnh của một thắt nút lớn : Đời Kiều sẽ trôi về đâu ? Hạnh phúc có thực hay chiêm bao ?

Phát triển là toàn bộ các sự kiện thể hiện sự triển khai, vận động của các quan hệ và mâu thuẫn đã xảy ra. Trong *Truyện Kiều*, đó là Kiều về nhà tư lự dưới trăng, Kim về thuê nhà trọ học, Kim Kiều gặp mặt, thù tạc, thề ước, Kiều gặp gia biến, bán mình chuộc cha... Tiếp theo là cả một chuỗi sự kiện của mười lăm năm lưu lạc chìm nổi (mỗi sự kiện lại là một truyện nhỏ, có cốt truyện riêng).

Cao trào hay còn gọi là *đỉnh điểm*, là sự kiện thử thách cao nhất, tột cùng đối với nhân vật, là sự kiện dẫn đến bước ngoặt lớn lao nhất của sự phát triển của truyện. Chức năng của cao trào không chỉ là mài sắc các vấn đề của tác phẩm, mà còn đưa đến chấm dứt sự phát triển. Sau cao trào thì chỉ có thể là thoái trào. Cao trào của *Truyện Kiều* là Từ Hải chết, Kiều bị bắt làm con hầu và bị gả cho người thổ quan. Đó là đỉnh cao của sự nhục nhã, đau đớn và vô nghĩa lí của cuộc đời Kiều. Toàn bộ ước mơ, tính toán, hi vọng của cô Kiều đều bị chà đạp không chút thương tiếc : "Giết chồng mà lại lấy chồng. Mặt nào còn đứng ở trong cõi đời ?". Kiều tự tử và được cứu. Nhưng sau cao trào trên, Kiều không còn chí tiến thủ và ước mơ nữa, dù có đoàn viên, tái hợp sau này.

Mở nút là sự kiện quyết định kế ngay sau cao trào. Nấc mở nút thứ nhất là Kiều tự tử. Cũng như thắt nút là một quá trình gồm nhiều quan hệ, mở nút cũng là một quá trình, diễn ra trong các quan hệ. Sau được cứu là Kiều gặp lại gia đình, về quê cũ, và cuối cùng nối duyên với Kim Trọng trong tình "cầm cờ" ! Mở nút cũng gồm nhiều truyện nhỏ. Cao trào của việc tìm Kiều là lập đàn chay Tiền Đường, mà mở nút là sự gặp gỡ ở am Giác Duyên. Cao trào tái hợp là đêm hợp cẩn mà mở nút là việc Kim Trọng vái phục. Các cao trào mở nút nhỏ chỉ có ý nghĩa cục bộ, tạo thành cái mở nút chung. Mở nút là sự xóa bỏ xung đột, nhưng không phải bao giờ cũng xóa bỏ mâu thuẫn. Ý nghĩa

của mở nút *Truyện Kiều* là ở đó. Nhà thơ Xuân Diệu nhìn thấy đó là "bản cáo trạng cuối cùng".

Cốt truyện thực chất là cái lõi diễn biến của truyện từ xảy ra cho đến kết thúc. Ngoài các thành phần vừa nêu, cốt truyện còn bao gồm phần *trình bày* và *vĩ thanh*. *Trình bày* là giới thiệu tình trạng sự vật khi chưa hay sắp xảy ra xung đột. Đó là tình trạng thai nghén xung đột. Trong *Truyện Kiều* đó là đoạn giới thiệu gia thế, và tình trạng hai cô gái đến tuần "cập kê". Trong trình bày thường bao gồm các "công thức" giới thiệu nhân vật một cách tổng quát, các đoạn giới thiệu tiến sử nhân vật. *Vĩ thanh* là phần cuối cùng của truyện, bổ sung cho mở nút, làm cho bức tranh về số phận nhân vật được trọn vẹn hơn. Vĩ thanh *Truyện Kiều* là đoạn tổng kết của tác giả mang nhiều tính chất công thức. Nói chung, vĩ thanh có thể kể những việc sẽ xảy ra, tương lai của nhân vật. Chẳng hạn vĩ thanh tác phẩm *Làm gì ?* của Sécnưsepxki kể những người phụ nữ để tang chồng không mặc đồ tang nữa, mà khoác áo hồng rực rỡ, cùng bạn bè và chồng họ vừa được giải phóng đi trẩy hội thắng lợi mà họ hằng mong ước. Ngoài các thành phần trên còn có yếu tố "ngoài cốt truyện" và các tình huống giữa các biến cố (sự kiện).

Điều cần lưu ý là cốt truyện không nhất thiết khi nào cũng bao hàm đầy đủ, tách bạch các thành phần nói trên. Cấu trúc cốt truyện phụ thuộc vào quan hệ thẩm mĩ của tác giả đối với hiện thực. Trong tiểu thuyết *Tắt đèn*, khi chị Dậu vùng chạy ra ngoài thì "trời tối đen như mực và như cái tiền đồ của chị". Đó là kết cấu để ngỏ chứ chưa phải là mở nút, vì chưa phải là sự kiện xóa bỏ xung đột. Tiểu thuyết *Sống mòn* của Nam Cao hầu như không có cả đỉnh điểm và mở nút. Chiến tranh nổ ra, trường đóng cửa, Thứ đáp tàu rời Hà Nội về quê là đi tới đỉnh điểm. Nhân vật dự cảm thấy đỉnh điểm sắp tới, nhưng đỉnh điểm vẫn chưa xảy ra. Cái gì sẽ tới ? Đời Thứ có thay đổi không ? Thứ có dám cưỡng lại đời mình không ? Những điều đó đòi hỏi phải có một quyết định. Nhưng kết thúc chỉ gợi triển vọng mà không có giải pháp. Điều đó rất có ý nghĩa. Điều kiện chủ quan và khách quan của nhà văn lúc ấy chưa cho phép một mở nút khác hơn. Việc chị Dậu lẳng tên cai lệ ra thềm thực ra không phải là đỉnh điểm của tiểu thuyết *Tắt đèn*. Đó chỉ là bước ngoặt đưa chị vào hầu quan phủ. Vút nắm bạc vào mặt quan phủ và du hắn ngã xoài để thoát về nhà, rồi khi ở vú, gạt mạnh tay quan cụ, chạy ra ngoài trời tối đen... các sự kiện vẫn đang phát triển. Tác giả hầu như đẩy nhân vật đi tới đỉnh điểm mà chưa phải đỉnh điểm. Tính chất của mâu thuẫn, xung đột đòi hỏi một cao trào và mở nút phù hợp với nó mà có lẽ nhà văn chưa thấy. Như vậy, trong

phân tích tác phẩm, việc nhận định đúng thành phần cốt truyện có ý nghĩa then chốt để lí giải đúng đắn nội dung và tư tưởng tác phẩm.

Nếu cốt truyện là sự thể hiện ý nghĩa của chuỗi sự kiện trong mối liên hệ nhân quả liên tục, thì *trật tự* trần thuật cốt truyện lại mang một ý nghĩa khác : khám phá ý nghĩa tâm lí, tư tưởng, nhận thức của sự kiện đối với nhân vật. Quả vậy, không phải bao giờ trong mọi truyện thắt nút cũng ở đầu, đỉnh điểm ở giữa và mở nút ở cuối. *Chí Phèo* mở đầu khi truyện đang phát triển : "Hắn vừa đi vừa chửi, bao giờ cũng vậy, cứ rượu xong là hắn chửi...". Sau lần ấy là gặp thị Nở, và sáu hôm sau thì Chí chết. Truyện phản gián, trinh thám thường bắt đầu từ một tội phạm rồi đi tìm nguyên nhân là kẻ phạm tội. Truyện hồi tưởng phân tích thường bắt đầu từ hiện tại rồi ngược dòng thời gian trở về quá khứ... Các tác phẩm như *Nhân vật của thời đại chúng ta* của Lécmôntôp, *Đi tìm thời gian đã mất* của Pruxt, *Kí sự về một cái chết đã được báo trước* của Mắckét, kịch *Con vịt giời, Gia đình búp bê* của Ípxen, dù tổ chức sự kiện rất khác nhau, đều có trình tự ngược dòng thời gian như vậy. Việc xáo trộn trật tự nhân quả trước sau của cốt truyện để tạo thành một tuần tự trần thuật, là phục tùng quy luật tổ chức trần thuật chúng ta sẽ nói sau. Ở đây, trong phạm vi hệ thống sự kiện, ta cần chú ý, việc xáo trộn trật tự cốt truyện đã mở cửa để đưa thêm vào tác phẩm một cốt truyện khác : *cốt truyện tìm biết* một bí mật nào đó, khêu gợi hiếu kì, gây hiệu quả hấp dẫn cho tác phẩm. Những cốt truyện giản đơn nhất về mặt nhân quả cũng có thể trở thành một cốt truyện tìm biết hấp dẫn. Nhà văn Mĩ Henri thường khai thác phương thức cấu tạo truyện này. Dĩ nhiên, tạo hấp dẫn không phải là một mục đích tự thân. Mục đích của truyện *phân tích*, tìm biết là hướng người ta đi tìm nguyên nhân, cội nguồn của hiện tại. Vì vậy, văn học hiện đại thường có sự kết hợp hai hình thức truyện đó. Chẳng hạn, *Chí Phèo* của Nam Cao, *Một truyện chép ở bệnh viện* của Bùi Đức Ái, *Số phận con người* của Sôlôkhốp...

Ngoài hai kiểu tổ chức sự kiện như trên, khái niệm cốt truyện đôi khi còn thường dùng để chỉ sự lặp lại thường gặp ở một số *môtíp* hoặc *tình huống cốt truyện*. Chẳng hạn môtíp dũng sĩ giết trăn tinh cứu người đẹp, rồi được người đẹp đáp lại bằng tình yêu, hoặc tình huống đôi trai gái yêu nhau lại thuộc hai gia đình vốn thù nhau, hoặc thuộc hai giai cấp, đẳng cấp xã hội không thể dung hòa, hoặc hai người yêu nhau nhưng một trong hai người giết hại người thân của người mình yêu, trở thành kẻ thù của gia đình người yêu... Các kiểu liên kết sự kiện như vậy do có ý nghĩa khái quát loại hình nhất định đối với các quan hệ nhân sinh mà được văn học dân gian, văn học trung đại hoặc hiện đại sử dụng, được "vay mượn" để làm sườn cho những cốt truyện mới. Tuy nhiên không nên thổi phồng vai trò quyết định của các môtíp, tình huống

như vậy đối với sự hình thành một cốt truyện cụ thể. Bởi vì sự tổ chức sự kiện trong tác phẩm cụ thể bao giờ cũng do đặc điểm tính cách của nhân vật, quan điểm tư tưởng của tác giả quy định.

Chẳng hạn, trong *Rômêô và Giuyliét* của Sếcxpia, Rômêô giết chết anh ruột của Giuyliét, nhưng hai người vẫn yêu nhau, và cuối cùng cả hai đều chết vì tình yêu. Trong *Hămlét*, Hămlét giết nhầm Pôlôniút, cha của Ôfêlia, Ôfêlia điên và chết đuối ; nhưng bi kịch của Hămlét không phải là bi kịch của tình yêu. Trong vở kịch *Lơ Xít* của Cornây, trong tinh thần đề cao lí tính, Simen theo lệnh vua lại có thể lấy người đã giết chết cha nàng là Rôđrigơ. Còn trong vở *Ngôi sao Xêvili* của Lôp đơ Vêga, mặc dầu nhà vua cũng buộc Êxtrêliơ tha thứ cho người yêu đã giết chết anh ruột của nàng nhưng cả hai, không ai quên được sự kiện bi thảm, lại không muốn trả thù đẫm máu, nên đã chia tay nhau trong đau khổ. Các thí dụ trên cho thấy cốt truyện không giản đơn chỉ là một môtíp hay tình huống cố định nào đó, mà là cả chuỗi sự kiện cụ thể, sinh động. Do đó quy cho các môtíp được vay mượn một ý nghĩa quyết định đối với sáng tác, như ý kiến của các nhà nghiên cứu văn học so sánh thế kỉ XIX, là không đúng. Nhưng mặt khác, sự vận dụng các môtíp, tình huống lặp lại cho phép tác giả có thể bộc lộ những suy nghĩ mới trên những tình huống truyền thống. Chẳng hạn, các tác phẩm cùng viết về đề tài Prômêtê, Phaoxt, các đề tài lịch sử, huyền thoại khác. Trong từng trường hợp cụ thể, cần phân tích cụ thể để nhận ra nội dung mới, độc đáo của cốt truyện.

Toàn bộ việc tổ chức hệ thống sự kiện (các thành phần cốt truyện, trật tự nhân quả và phân tích, sự vận dụng môtíp truyền thống) đều nhằm tập trung thực hiện các chức năng cơ bản của nó : phơi bày các xung đột xã hội và thể hiện các số phận, tính cách con người. Nói chung cốt truyện nào, dù đơn giản nhất cũng đều có chức năng đó, nhưng tùy theo đặc điểm của từng giai đoạn văn học, phong cách nhà văn mà có sự thể hiện khác nhau.

Nhà văn xây dựng cốt truyện là để phản ánh các quan hệ và mâu thuẫn của đời sống. Đó là những xung đột xã hội, xảy ra giữa các tập đoàn người (xung đột dân tộc, xung đột giai cấp, xung đột giữa các tầng lớp người) và các xung đột ấy lại thể hiện qua các xung đột riêng tư của các nhân vật do quan hệ cụ thể tạo nên – chẳng hạn xung đột dân tộc trong truyện *Mị Châu – Trọng Thủy, Thánh Gióng*, xung đột xã hội trong *Cây khế, Thạch Sanh*.

Có hai loại xung đột làm cơ sở cho việc xây dựng cốt truyện : *Xung đột cục bộ* gắn liền với một biến động, một nguyên nhân cụ thể nào đó. Khi biến động và nguyên nhân của nó được giải quyết thì xung đột

cũng hết. Đó là xung đột trong truyện cổ tích, trong nhiều tác phẩm thời trung đại. Chẳng hạn, kịch *Ôtenlô* chỉ xoay quanh âm mưu độc ác của Iagô. Xung đột kiểu đó làm cho cốt truyện mang tính chất *khép kín* ; cốt truyện đồng nhất với xung đột : truyện mở nút thì xung đột cũng triệt tiêu. Cốt truyện xây dựng trên cơ sở *xung đột phổ biến* thì chức năng của nó là bộc lộ xung đột, phạm vi của cốt truyện nhỏ hơn xung đột, nên kết thúc của truyện thường mang tính chất *để ngỏ*, sau kết thúc, tình trạng mâu thuẫn không bị triệt tiêu. Chẳng hạn như cốt truyện *Sống mòn* của Nam Cao, *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố. Phần lớn cốt truyện văn học thế kỉ XIX - XX đều mang tính chất đó. Cốt truyện của Bandắc, L.Tônxtôi, Đôxtôiépxki, Sêkhốp... đều như vậy.

Trong văn học nói chung, thích ứng với quan niệm nhân vật "mặt nạ", nhân vật loại hình, cốt truyện nhằm *bộc lộ* tính cách và số phận nhân vật. Chẳng hạn truyện cổ tích, kịch cổ điển. Đối với nhân vật tính cách, nhân vật tư tưởng, cốt truyện đóng vai trò như Gorki đã từng nói là "lịch sử phát triển và tổ chức của một tính cách, một điển hình nào đó"(1). Ở đây cốt truyện có vai trò dựng lại cả *quá trình lịch sử* mà một tính cách được hình thành và phát triển trong quan hệ với môi trường. Cốt truyện như vậy có thể hình dung qua tiểu thuyết *Bà Bôvari* của Phlôbe, *Người mẹ* của Gorki, *Chí Phèo* của Nam Cao.

III - KẾT CẤU VĂN BẢN NGHỆ THUẬT

Kết cấu văn bản nghệ thuật của tác phẩm văn học là sự tổ chức ở bình diện trần thuật. Đó là sự phân bố thế giới hình tượng qua một văn bản ngôn từ nhằm đạt được hiệu quả tư tưởng thẩm mĩ. Văn bản ngôn từ nào cũng có mở đầu và kết thúc. Chuỗi ngôn từ từ mở đầu cho đến kết thúc là một trật tự cố định không thể thay đổi. Đồng thời ngôn từ nào cũng là một quan hệ giữa lời nói và khách thể lời nói, tạo thành tính hai bình diện của nó. Nhà văn phải vận dụng các trật tự cố định của ngôn từ và tính hai bình diện của nó để tổ chức trần thuật nhằm tạo được hiệu quả tạo hình và biểu hiện tối đa. Sự kết hợp hình tượng và văn bản làm cho kết cấu tác phẩm có thêm những bình diện đặc thù.

1. Bố cục và thành phần của trần thuật

Trần thuật là sự trình bày liên tục bằng lời văn các chi tiết, sự kiện, tình tiết, quan hệ, biến đổi về xung đột và nhân vật một cách cụ thể, hấp dẫn, theo một cách nhìn, cách cảm nhất định. Trần thuật là sự thể

(1) Gorki. *Bàn về văn học*. T.2 Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, tr. 211.

hiện của hình tượng văn học, truyền đạt nó tới người thưởng thức. Bố cục của trần thuật là sắp xếp, tổ chức sự tương ứng giữa các phương diện khác nhau của hình tượng với các thành phần khác nhau của văn bản.

Thực vậy, văn bản là một chuỗi ngôn từ gồm nhiều chương, tiết, đoạn, đoạn qua hàng, câu hoặc ở trong thơ là đoạn thơ, khổ thơ, dòng thơ. Mỗi đoạn như vậy ứng với một nội dung nhất định, có nhiệm vụ trình bày những phần nhất định của hình tượng. Dĩ nhiên, các phần ấy ở trong nghệ thuật không phải rạch ròi như trong một bài văn nghị luận, nhưng nhà văn không thể viết một đoạn văn mà không rõ đoạn ấy muốn nói gì, có vai trò gì trong hệ thống trần thuật của mình.

Thành phần của trần thuật trước hết ứng với thành phần của cốt truyện, nhưng không phải khớp nhau một cách máy móc. Thành phần cốt truyện mang tính chất năng động, bao gồm các sự kiện, biến đổi. Có các đoạn văn ứng với các sự kiện đó. Nhưng trần thuật còn bao gồm các thành phần có tính chất tĩnh tại như đoạn giới thiệu lai lịch (tiền sử) nhân vật, trình bày tình trạng hiện tại, miêu tả chân dung, ngoại cảnh, tả đồ vật, môi trường, tái hiện tâm trạng, hồi tưởng, các đoạn đối thoại có tính chất kịch, các đoạn độc thoại, những lời bình phẩm của tác giả bám sát theo hành động của nhân vật...

Bên cạnh các thành phần ấy, còn có các truyện xen tăng cường thêm sức khêu gợi, liên tưởng và khái quát. Chẳng hạn truyện Cô tóc thơm trong *Mường Giơn*, truyện gươm ông Tú trong *Đất nước đứng lên*, truyện Đạm Tiên trong *Truyện Kiều*, truyện mẹ hươu sừng trong *Con tàu trắng*. Các lời xen ngoại đề của tác giả có tính chất trữ tình hay triết lí trong tác phẩm cũng có vai trò làm tăng thêm sức suy tưởng và chất trữ tình cho tác phẩm. Chẳng hạn đoạn mở đầu đầy châm biếm của *AQ. chính truyện*, đoạn nói về nước Nga trong *Những linh hồn chết*, các đoạn lên án "số mệnh" trong *Truyện Kiều*.

Không phải tác phẩm nào cũng có đầy đủ ngần ấy thành phần. Có tác phẩm phát triển thành phần này, lại có tác phẩm phát triển loại thành phần kia. Trật tự liên kết của chúng lại càng thiên hình vạn trạng.

Nhiệm vụ hàng đầu của bố cục là giải quyết mối tương quan của thời gian cốt truyện và thời gian trần thuật theo một trật tự sau trước. Trong tác phẩm văn học, điểm mở đầu và điểm kết thúc của trần thuật không phải bao giờ cũng trùng hợp với điểm mở đầu và điểm kết thúc của cốt truyện. Trong sáng tác truyện dân gian, nói chung có sự trùng hợp đó. Chẳng hạn truyện *Cây khế* bắt đầu khi cha mẹ chết sớm, hai anh em chia gia tài, người anh giành hết của cải, chỉ để cho em có một cây khế và kết thúc bằng cái chết của người anh tham lam. Kết cấu

trần thuật như vậy gọi là kết cấu *khép kín*. Trong văn học viết nói chung tình hình ngược lại. Tác phẩm thường mở đầu khi sự kiện đã xảy ra rồi, và kết thúc ở điểm khi sự việc chưa hoàn toàn xong xuôi. Do vậy, việc xác định điểm mở đầu và điểm kết thúc trong văn học có ý nghĩa nghệ thuật quan trọng. Chẳng hạn tiểu thuyết *Sống mòn* của Nam Cao mở đầu bằng một buổi sáng chấm bài của Thứ trên gian gác của trường tư thục và kết thúc với cảnh anh ta đang trên tàu về quê. Đó là kết cấu để ngỏ.

Sự so le giữa phạm vi đầu cuối của trần thuật so với cốt truyện tạo cho trần thuật những khả năng biểu hiện lớn. Chẳng hạn, nếu khoảng thời gian khách quan từ điểm mở đầu trần thuật cho đến kết thúc trần thuật càng rút ngắn, thì tác phẩm càng có nhu cầu tăng cường các thành phần hồi thuật, hồi tưởng bổ sung về các sự kiện xảy ra trước điểm mở đầu trần thuật. Chẳng hạn tiểu thuyết *Sống lại* của L.Tônxtôi, *Chí Phèo* của Nam Cao, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Vĩnh biệt Gunxaru* của Aimatốp.

Việc xác định đúng điểm mở đầu và điểm kết thúc trần thuật sẽ có ý nghĩa lớn để làm nổi bật chủ đề. Chẳng hạn mở đầu bằng Nhật đảo chính Pháp và kết thúc bằng khởi nghĩa thắng lợi 1945, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi tập trung thể hiện vai trò tổ chức, lãnh đạo của Đảng trong Cách mạng tháng Tám. Mở đầu bằng cái chết của viện trưởng Uxpenxki và kết thúc bằng việc gạt bỏ một tên cơ hội muốn chiếm vị trí lãnh đạo viện nghiên cứu, rõ ràng tiểu thuyết *Thao thức* của Crôn muốn biểu hiện vấn đề người kế vị lãnh đạo của một viện khoa học. Cũng như vậy, mở đầu bằng việc "Hắn vừa đi vừa chửi" và kết thúc bằng cái chết bên xác kẻ thù, trong truyện *Chí Phèo*, Nam Cao tập trung biểu hiện một vấn đề xã hội của nhân vật : niềm uất hận chưa được ý thức, lòng khao khát mơ hồ muốn trở lại làm người lương thiện. Tác phẩm không thể được mở đầu và kết thúc một cách ngẫu nhiên, tùy tiện, nếu như muốn nâng cao tầm tư tưởng khái quát của nó.

Sự phối hợp các thành phần trần thuật, sự luân phiên, phối xen các sự kiện và các đoạn tả cảnh, tả tình, hồi tưởng sẽ tạo nên nhịp điệu của trần thuật. Chẳng hạn, sự gối đầu chồng chéo các sự kiện xảy ra với Kiều tạo một nhịp điệu "gấp khúc" đầy những tan vỡ, đau đớn, lại phối xen với các đoạn tả xuân – thu luân phiên, tạo những khoảng thư giãn hứa hẹn những đổi thay mới. Hoặc như luân phiên các đoạn kể về Bác Hồ thoắt ẩn, thoắt hiện trong *Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch* của Trần Dân Tiên tạo cảm giác nhớ mong, đợi chờ thường xuyên cho người đọc.

Trong thơ trữ tình, mối quan hệ đầu – kết đặc biệt quan trọng. Mở đầu bao giờ cũng có tác dụng đưa người đọc vào một không khí, một

trạng thái cảm xúc nhất định. Dù tả cảnh gợi tình, hoặc khoan thai kể chuyện, hoặc bâng khuâng gợi hứng, hoặc đột ngột bàng hoàng, mở đầu của thơ thường có tác dụng gây ấn tượng quan trọng. Phần kết thường gắn với quan niệm về sự trọn vẹn, hoàn tất, vừa gợi lại phần thể hiện ở trên, vừa tạo dư âm trong lòng người đọc. Người xưa thường cho rằng cái hay một bài thơ thường đọng ở câu kết. Hoặc thu lại, hoặc mở ra, tạo nên ý mênh mang. Ở đây bố cục bài thơ phải xử lí mối tương quan giữa lời thơ hữu hạn và ý thơ, tình thơ vô cùng.

Ngoài tương quan đầu – cuối, sự luân phiên các thành phần còn có tương quan các tuyến cốt truyện, mạch lạc các chương, cũng đều là các vấn đề khác nhau của bố cục trần thuật.

2. Tổ chức điểm nhìn trần thuật

Nghệ sĩ không thể miêu tả, trần thuật các sự kiện về đời sống được nếu không xác định cho mình một điểm nhìn đối với sự vật, hiện tượng : nhìn từ góc độ nào, xa hay gần, cao hay thấp, từ bên trong ra hay từ bên ngoài vào... Do vậy điểm nhìn trần thuật là một trong những yếu tố hàng đầu của sáng tạo nghệ thuật. Từ lâu, các nghệ sĩ bậc thầy và các nhà phê bình đã lưu ý tới vai trò của điểm nhìn trong kết cấu. Bêlinxki đã từng nói rằng, khi đứng trước một phong cảnh đẹp thì chỉ có một điểm nhìn làm cho ta thấy toàn cảnh và chiều sâu của nó. Nếu đứng gần quá hay xa quá, lệch về phía bên phải hay bên trái quá cũng sẽ làm cho phong cảnh mất vẻ toàn vẹn, hoàn mĩ. Nhà điện ảnh Xô viết Puđôpkin ví việc xác định điểm nhìn để tái hiện đời sống như mở một con đường đi vào rừng rậm. Xác định đúng, tạo cho người đi cái thế nhìn sâu trông xa, đưa họ đến cái điểm nhận thức và cảm thụ mà nhà văn muốn đạt đến.

Cái có vai trò quan trọng nhất trong trần thuật về hiện thực là quan điểm đánh giá – cảm thụ. Nhưng quan điểm đánh giá – cảm thụ không thể có được nếu thiếu một ý thức cụ thể. Như vậy là có mối tương quan giữa quan điểm đánh giá – cảm thụ với các loại nhân vật của tác phẩm. Nhà văn có thể tiến hành trần thuật theo quan điểm của mình, hoặc theo quan điểm của một trong số các nhân vật, hoặc kết hợp luân phiên các quan điểm của các nhân vật khác nhau. Nhân vật trong tác phẩm vừa là người đánh giá – cảm thụ, lại vừa là đối tượng của sự đánh giá – cảm thụ. Do đó hệ thống điểm nhìn đánh giá trong tác phẩm không phải một chiều.

Xét về trường nhìn trần thuật, tức là điểm nhìn bao quát cái phần thế giới được nhìn từ một chỗ đứng nào đó, có thể chia làm hai loại : "trường nhìn tác giả" và "trường nhìn nhân vật". Loại "trường nhìn tác giả" là trần thuật theo sự quan sát, hiểu biết của người trần thuật đứng

ngoài truyện. Nó không bị hạn chế, mang lại một tính khách quan tối đa cho trần thuật. Truyện kể dân gian, kịch, truyện kí, tiểu thuyết nói chung trần thuật theo "trường nhìn tác giả". Loại "trường nhìn nhân vật" trần thuật theo quan điểm của một nhân vật trong tác phẩm, bị hạn chế bởi địa vị, hiểu biết, lập trường của nhân vật đó. Nhưng loại này cho phép đưa vào trần thuật quan điểm riêng, sắc thái tâm lí, cá tính, mang đậm tính chủ quan, tăng cường chất trữ tình hoặc châm biếm. Tác phẩm trữ tình, tự truyện, tiểu thuyết trong văn học cận đại, hiện đại xuất hiện nhiều tác phẩm loại này. *Nhật kí người điên, Tiếc thương những ngày đã mất* của Lỗ Tấn, *Sống mòn, Đôi mắt* của Nam Cao, *Số phận con người* của Sôlôkhốp, *Vĩnh biệt Gunxaru* của Aimatốp... đều theo lối này.

Trong sáng tác, hai loại điểm nhìn trên nhiều khi không tách biệt nhau, mà phối hợp, luân phiên nhau trong một hệ thống trần thuật phức tạp. Trong quá trình trần thuật, điểm nhìn được chuyển từ tác giả sang nhân vật, từ nhân vật này sang nhân vật khác, mở rộng khả năng bao quát, đánh giá của trần thuật. Chẳng hạn, *Kí sự miền đất lửa* của Vũ Kì Lân và Nguyễn Sinh kể lại sự tích anh hùng của quân dân Vĩnh Linh trong thời kì chống Mĩ. Trong phần ba nói về trận đánh máy bay Mĩ đầu tiên, tác giả đã trần thuật một sự kiện qua ba điểm nhìn : con mắt của nhà phóng viên, nhật kí của một pháo binh, và của người dân thường, làm cho sự kiện được soi sáng ở các góc độ khác nhau, bổ sung nhau. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du cũng thể hiện một cấu trúc đánh giá – cảm thụ nhiều góc độ.

Xét về bình diện tâm lí, có thể phân biệt điểm nhìn bên trong và điểm nhìn bên ngoài. Điểm nhìn bên trong cho phép trần thuật qua lăng kính của một tâm trạng cụ thể, dễ dàng tái hiện các quá trình trong tâm hồn nhân vật. Truyện *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, thoạt đầu trần thuật theo điểm nhìn bên ngoài của "một ai đi xa về", dần dần chuyển vào điểm nhìn bên trong của Mị, ngòi bút tác giả nhập hẳn vào Mị, khám phá cái bản năng ham sống mãnh liệt của Mị đã đưa cô đến hành động cứu A Phủ và chạy thoát lên vùng du kích. Hoặc như trong truyện kí *Sống như Anh* của Trần Đình Vân, việc chuyển điểm nhìn trần thuật về anh Trỗi cho chị Quyên đã làm cho hình tượng người anh hùng trở nên thân thiết, trìu mến.

Hệ thống điểm nhìn trần thuật thực chất là tổ chức cách tiếp cận hình tượng cho người đọc. Nó quy định tính chất tư tưởng cảm xúc và quan hệ thẩm mĩ của hình tượng. Chẳng hạn trong bài thơ *Người đi tìm hình của nước* của Chế Lan Viên, tác giả thể hiện Bác thành người đi trước thời gian. Vì vậy, trong kết cấu về mặt thời gian, bài thơ bắt

đầu từ quá khứ khi Bác rời Sài Gòn ra đi tìm đường cứu nước. Phải từ điểm nhìn ấy mới thấy hết tầm vóc của tư tưởng của Bác : khả năng nhìn xa trông rộng của lãnh tụ. Từ điểm nhìn ấy, nhà thơ có thể nhìn thấy những gì ta có trong hiện tại những năm 60 thành những ước mơ, khao khát của những năm đầu thế kỉ. Mặt khác, khác với các nhà thơ thường miêu tả Bác Hồ từ bên ngoài (bộ quần áo ka ki, vầng trán cao, chòm râu bạc, mắt như sao, đôi dép lốp), Chế Lan Viên nhìn Bác từ bên trong, qua một tâm trạng sôi nổi, trẻ trung, phù hợp với Bác thời còn là anh Ba, anh Nguyễn. Tác giả lại đối chiếu cái nhìn của tuổi trẻ tầm thường với cái nhìn của Bác để tôn thêm tầm vóc lãnh tụ. Cuối cùng, tác giả từ đầu vẫn gọi Bác là Bác, theo điểm nhìn những năm Người đã là Chủ tịch. Điểm nhìn ấy thể hiện lòng tin yêu và thương xót Người trong những năm tháng gian nan ở nước ngoài.

Trên đây là những bình diện cơ bản của kết cấu. Thực tế kết cấu tác phẩm rất đa dạng. Khi nghiên cứu phân tích phải kết hợp với đặc điểm kết cấu thể loại và phong cách nhà văn, và nhất là phải xem xét theo chức năng biểu hiện nội dung của tác phẩm. Chỉ có như vậy mới phát hiện được nội dung sâu sắc của tác phẩm và nắm bắt được những hình thức kết cấu có giá trị.

Chương XVI. NGÔN TỪ NGHỆ THUẬT TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC

I – LỜI VĂN VÀ NGÔN NGỮ VĂN HỌC DÂN TỘC

1. Lời văn của tác phẩm văn học là một hiện tượng nghệ thuật

Mọi tác phẩm văn học đều được viết hoặc kể bằng lời : lời thơ, lời văn, lời tác giả, lời nhân vật... gộp chung lại gọi là *lời văn*. Nếu ngôn từ – tức là lời nói, viết trong tất cả tính chất thẩm mĩ của nó là chất liệu của sáng tác văn học, thì lời văn là hình thức ngôn từ nghệ thuật của tác phẩm văn học.

Quả vậy, là chất liệu, ngôn ngữ ở trong dạng tự nhiên, bên ngoài các hình thức nghệ thuật. Trong đời thường không ai nói chuyện với nhau bằng thơ, bằng văn xuôi hay bằng lời thoại kiểu kịch. Lời văn – thực chất cũng là một dạng của ngôn từ nhưng đã được tổ chức theo quy luật nghệ thuật về mặt nội dung, phương pháp, phong cách, thể loại. Lời nói trong tác phẩm nghệ thuật không còn là hiện tượng ngôn ngữ mang chức năng giao tiếp thông thường, mà đã được đưa vào một hệ thống giao tiếp khác, mang chức năng khác. Chính vì vậy, vấn đề ngôn ngữ trong tác phẩm văn học và lời văn trong tác phẩm văn học không đồng nhất với nhau. Người học văn không những phải biết ngôn ngữ của tác phẩm văn học, mà hơn thế, phải chiếm lĩnh lời văn nghệ thuật của nó nữa.

Lời văn cũng là một dạng của lời nói, xét theo quan điểm ngôn ngữ học, phân biệt với ngôn ngữ. Nhưng lời văn của tác phẩm khác hẳn với lời nói thông thường. Lời nói thường giải quyết các nhiệm vụ tức thời, một lần ; lời văn tác phẩm không chỉ có tác dụng đó, thậm chí, trái lại, nó có tham vọng trở thành lời nói cho nhiều lần, với muôn đời. Lời nói phụ thuộc vào hoàn cảnh nói mà người nghe phải hiểu biết đầy đủ hoàn cảnh đó thì mới hiểu được. Nếu tách khỏi hoàn cảnh ấy, lời nói trở nên vô ý nghĩa, vô giá trị. Trái lại, lời văn nghệ thuật được viết ra với dụng ý tạo nên một sản phẩm tương đối độc lập với hệ thống giao tiếp tự nhiên. Nó có thể bị tách rời ngữ cảnh tức thời và tham gia vào

nhiều ngữ cảnh khác. Lời nói thông thường không trọn vẹn, đầy đủ. Lời văn, trái lại, luôn luôn là hiện tượng trọn vẹn, đầy đủ để tự nó có thể thuyết minh ý nghĩa của nó trong môi trường giao tiếp văn học. Trong giao tiếp thông thường, người ta có thể nói bằng nhiều cách để diễn đạt một ý. Trong nghệ thuật, nhà văn hoàn thiện văn bản, tạo thành lời văn duy nhất hợp với ý tình định nói. Người đọc chỉ cần tập trung vào văn bản *Truyện Kiều* là hiểu được thông điệp mà Nguyễn Du gửi lại, không nhất thiết phải biết thiên tuyệt bút ấy được viết ra trước hay sau khi đi sứ, khi ấy tác giả làm chức gì và ở đâu. Dĩ nhiên, hiểu được tiểu sử tác giả, hoàn cảnh sáng tác, hiện thực xã hội cung cấp những thông tin cần thiết để hiểu sâu thêm tác phẩm, nhưng không phải là bắt buộc. Đó là vì lời văn không giản đơn là lời nói mà đã là hình thức của một tác phẩm văn học có quy luật tổ chức riêng của nó. Và muốn tham gia vào giao tiếp văn học, nhất thiết phải hiểu biết đặc trưng của lời văn nghệ thuật.

2. Đặc trưng của lời văn tác phẩm văn học

Người ta thường nói lời văn trong tác phẩm văn học có tính hình tượng, tính gợi cảm, tính chính xác, tính hàm súc... Những nhận định đó đều rất đúng, nhưng không nên quên rằng, đó cũng là tính chất của lời nói giao tiếp thông thường. Chẳng hạn, lời của thầy giáo giảng bài, lời của nhà tuyên truyền chính trị, lời đùa vui, lời châm chọc, lời âu yếm, chân tình... Thiếu các tính chất trên, người ta không thể đạt được hiệu quả cao trong giao tiếp. Trong lời văn của tác phẩm văn học, các tính chất ấy phải được hiểu với một nội dung sâu hơn, gắn liền với đặc trưng phản ánh đời sống của văn học.

Đặc trưng thứ nhất của lời văn là tính hình tượng từ trong nội dung của lời nói. Lời nói thực tế trong đời sống, có thể là rất bóng bẩy, văn hoa, chẳng hạn như ngôn từ ngoại giao, nhưng phải hiểu nó một cách thực tế, phải có ý thức về tác giả là ai, nói trong trường hợp nào, nhằm mục đích gì. Bởi vì, trong thực tế, tác giả lời nói và chủ thể lời nói là một. Trong văn nghệ thuật, thì lại khác. Tác giả và chủ thể lời nói không phải là một, và điều quan trọng là ở chủ thể lời nói. Trong lời thực tế, cái quan trọng quyết định là tác giả lời nói : "Miệng người sang có gang có thép" ; "Vai mang túi bạc kè kè. Nói ấm nói ớ, người nghe ầm ầm". Trong lời văn, địa vị cao thấp, tình trạng giàu nghèo của tác giả phần nhiều không đóng vai trò quyết định. Văn học dân gian hầu hết là vô danh. Nhiều tác giả văn học viết mai danh ẩn tích. Ở đây, lời văn là lời của một chủ thể hình tượng và sức mạnh của lời văn nằm ở tầm vóc khái quát của chủ thể ấy, ở khả năng đại diện cho tư tưởng, lương tâm thời đại, cho giai cấp, thế hệ, cho non sông đất nước. Khi

lời anh Vệ quốc nhớ bầm (*Bầm ơi*) hay bà bủ nhớ con (*Bà bủ*) cất lên thì cái quan trọng là lời của họ chứ không phải tác giả. Ngay như khi nhà thơ tha thiết nói "Cho tôi hôn bàn chân em lạnh ngắt" (*Người con gái Việt Nam*) thì đó cũng không phải là lời của một người thực tế mà là của nhân vật trữ tình, mang tính khái quát.

Như vậy, tính hình tượng của lời văn bắt nguồn từ chỗ đó là lời của một chủ thể tư tưởng thẩm mĩ xã hội có tầm khái quát nhất định. Nhờ thế, lời của một người dễ dàng đi vào lòng người, trở thành lời nói của muôn người.

Trong tác phẩm văn học, các hình thức ngôn ngữ bóng bẩy như ví von, ẩn dụ, khoa trương, tượng trưng, nhân hóa... thường được sử dụng phổ biến. Nhưng sẽ là sai lầm nếu đóng khung tính hình tượng của lời văn vào các hình thức đó. Bởi lẽ, đó không phải là độc quyền của văn học. Mặt khác, đó chỉ là tính hình tượng cục bộ, bề ngoài. Tính hình tượng đặc trưng nằm sâu trong bản chất hình tượng của sáng tác.

Lời văn là lời của thế giới hình tượng muốn tự nói lên bằng ngôn từ ! Theo Létxing, khác hội họa, thi ca (tức văn học) miêu tả hành động, "động tác của vật thể" và qua đó mà miêu tả vật thể(1). A.Tônxtôi cũng cho rằng, mọi vật trên thế giới đều có cái động tác, hành động và vận động riêng của nó trong một thời điểm nào đó. Không chỉ là động tác của cơ thể, mà còn là động tác của tâm hồn, của tình cảm(2). Lời văn của tác phẩm khi tái hiện đời sống phải nói lên được cái "vận động" và "động tác" đó của các hiện tượng. Chẳng hạn, con đường *vươn* ra, chiếc xe *lù lù*, đầu *cung cúc*, mặt *hơn hớn*, mắt *hau háu*, nhà sàn *chênh vênh*, đường phố *đổ ra* bờ sông... Trong tiếng nói hằng ngày, người ta cũng lắm khi diễn đạt như vậy, nhưng không bắt buộc. Trái lại, đối với lời văn nghệ thuật, điều đó thường không thể thiếu. Những câu văn hay bao giờ cũng làm sống dậy các "động tác", "vận động" đầy ý nghĩa của sự vật trong những thời khắc nhất định. "Cành lê trắng *điểm* một vài bông hoa", "Ghế trên ngồi *tót* sổ sàng", "Khách đà lên ngựa, người còn *nghé* theo", "Lạ cho mặt sắt cũng *ngây* vì tình"... Đây không chỉ là động tác của "cành" mà là của cảnh, không chỉ là động tác của thân, của mắt hay của mặt, mà là của toàn bộ trạng thái tinh thần, của toàn bộ sự vật và con người. Đó là văn Nguyễn Du. Văn Hồ Xuân Hương cũng đầy những "động tác" sống động, chẳng hạn : "Trai du gối hạc khom khom cật. Gái uốn lưng ong ngửa ngửa lòng".

---

(1) Létxing. *Laokoon hay là giới hạn của hội họa và thơ ca.* Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1957, tr. 423 (tiếng Nga).

(2) A.Tônxtôi. *Bàn về văn học.* Nxb Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1956, tr. 330 – 331, 384, 186 (tiếng Nga).

Như vậy, tính hình tượng của lời văn còn bắt nguồn từ sự truyền đạt sự vận động, động tác nội tại của toàn bộ thế giới, cảnh vật, con người được tái hiện trong tác phẩm.

Đặc trưng thứ hai của lời văn nghệ thuật là có tính tổ chức cao. Lời văn khoa học cũng có tính tổ chức cao, nhưng chức năng có khác. Lời văn khoa học tổ chức cao để đảm bảo nội dung, khái niệm của từ trong tư duy lôgíc chính xác, chặt chẽ, còn lời văn nghệ thuật tổ chức cao để giải phóng tính hình tượng của từ. Tính tổ chức cao của lời thơ có vần, có nhịp, có niêm, đối chặt chẽ là điều dễ thấy. Ngay trong văn xuôi, tính nghệ thuật cũng do tổ chức mà có chứ không phải là rời rạc, xuôi xuôi. Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Giăng sáng*, để diễn tả quyết tâm dứt bỏ những ước mơ lãng mạn viển vông của nhân vật Điền, Nam Cao viết :

"Điền thấy Điền không thể nào đi được. Điền không thể sung sướng khi con Điền còn khổ. Chao ôi ! Trăng đẹp lắm ! Trăng dịu dàng và trong trẻo và bình tĩnh. Nhưng trong những căn lều nát mà trăng làm cho cái bề ngoài trông cũng đẹp, biết bao người quằn quại, nức nở, nhăn nhó với những đau thương của kiếp mình ! Biết bao tiếng nghiến răng và chửi rủa ! Biết bao cực khổ và lầm than ? ... Không, không. Điền không thể nào mơ mộng được".

Trừ các tính từ ẩn dụ như "dịu dàng", "bình tĩnh", đoạn văn hầu như không dùng cách nói bóng bẩy nào. Nó được tổ chức như là những đợt sóng dạt dào dâng lên trong lòng nhân vật. Sự đối lập gay gắt của ánh trăng đẹp và những sự thực đau đớn mà ánh trăng che đậy, sự vận dụng trùng điệp một loạt tính từ và động từ, danh từ gần nghĩa (như dịu dàng, trong trẻo, bình tĩnh, quằn quại, nhăn nhó, đau thương, tiếng nghiến răng và chửi rủa, cực khổ và lầm than), lại trùng điệp thêm lời cảm thán (biết bao, chao ôi) đã làm cho cảm giác đẹp thêm thấm thía. Và cảm giác khổ đau như trào lên tận cổ, rồi cái quyết tâm dứt bỏ càng mãnh liệt thêm trong điệp từ "không thể" (3 lần), "không" (2 lần). Chính sự tổ chức đặc biệt đã làm cho đoạn văn liền mạch, chứa đầy cảm xúc và ý tứ hàm ẩn.

Lời văn nghệ thuật nói chung không bao giờ chỉ thông báo giản đơn các việc xảy ra với nhân vật, mà còn tái hiện cả một phức hợp quan hệ chủ quan và khách quan trong sự kiện đó. Sự tổ chức như trên (chẳng hạn sự trùng điệp chồng chất các từ gần nghĩa) làm cho ranh giới ý nghĩa khái niệm của từ bị nhòa đi, mỗi từ không còn mang ý nghĩa tương đối độc lập của nó mà chỉ còn là một nét của cái toàn thể đầy đặn hơn, trọn vẹn hơn. "Trăng dịu dàng và trong trẻo và bình tĩnh" ;

"... biết bao người quằn quại, nức nở, nhăn nhó..." ; "Biết bao tiếng nghiến răng và chửi rủa !"... Nhiều từ điệp ý mà không từ nào nói hết được cái tình trạng cuộc sống tối tệ tràn dâng trong cảm xúc nhân vật. Sự tổ chức đặc biệt đó đã tạo ra một ý lớn ngoài lời, hình thành một tính hình tượng mới thể hiện qua các từ đó, mà mỗi từ đều đóng vai trò khêu gợi một cái gì lớn hơn nó, tràn ra ngoài nó.

Một ví dụ khác, mở đầu truyện kí *Người mẹ cầm súng* Nguyễn Thi viết : "Tại xã Tam Ngãi, huyện Cầu Kè, tỉnh Trà Vinh, có một người đàn bà đã sáu con tên là Nguyễn Thị Út. Dáng người nhỏ gọn, chị có khuôn mặt tròn và đôi mắt to, sáng. Cô bác lớn tuổi quen gọi chị là con Út Trầu, vì chị hay ăn trầu. Lại có người đặt danh chị là "Bà Hổng" vì chị đánh giặc rất giỏi. Xóm giềng theo tục địa phương, ghép luôn tên chị với tên chồng, cứ kêu là Út Tịch. Mới đây, bà con lại bàn tán một chuyện mới xảy ra về chị". Nếu là văn báo chí, thông tấn, thì chỉ câu đầu là đủ, nhưng chưa có hình tượng. Năm câu tiếp sau, xét ra cũng chẳng có hình ảnh bóng bẩy nào, mà chỉ thuần túy là kể. Nhưng hình tượng lớn dần từ ba cách gọi tên khác nhau, cung cấp thêm ba góc nhìn về chị, mang đầy tình cảm. "Út Trầu, Bà Hổng, Út Tịch", bổ sung cho cách gọi hành chính trung tính Nguyễn Thị Út. Những cách gọi khác nhau được tập trung lại, tạo thành hình tượng về những quan hệ thân thuộc của nhân vật sống giữa bà con xóm làng – chị là niềm mến yêu, khâm phục của mọi người, là đối tượng quan tâm, bàn tán của bà con. Từng cách gọi ấy cũng không cách nào gọi được đúng về chị, nó chỉ gợi ra từng khía cạnh của một chị Út anh hùng, sống động, đầy đặn. Và đó là tính hình tượng của đoạn văn trên, một đặc trưng gắn liền với sự tổ chức lời văn theo những nguyên tắc nhất định. Yêu cầu tổ chức lời văn một cách đặc biệt là nhằm khắc phục ý nghĩa thông thường của chất liệu lời nói. Cũng như hình khối trong điêu khắc, kiến trúc không phải là hình khối đồ vật thực tế, âm thanh trong âm nhạc không phải là âm thanh đời thực, màu sắc trong hội họa cũng không giản đơn là màu sắc tự nhiên mặc dầu có nguồn gốc ở đồ vật thực tế, đời thực, tự nhiên, thì lời văn nghệ thuật không giản đơn là lời nói thông thường. Sự tổ chức lời nói thành lời văn là để nâng lời nói lên mức nghệ thuật, nâng ý thức hằng ngày lên mức văn học. Nó làm cho người ta cảm thụ đời sống cũng như lời nói một cách mới mẻ.

3. Lời văn và ngôn ngữ văn học toàn dân

Lời văn nghệ thuật hình thành cùng với nghệ thuật ngôn từ, xuất hiện rất sớm trong sáng tác dân gian như câu ví, bài vè, lời kể chuyện, tồn tại trong từng địa phương, vùng dân cư, chẳng hạn dân ca Nghệ Tĩnh, dân ca quan họ... Nhờ chữ viết và giao lưu mà hình thành văn

học dân tộc. Ngôn ngữ văn học là ngôn ngữ toàn dân, thống nhất và chuẩn hóa, hình thành cùng với sự hình thành dân tộc thống nhất trên cơ sở kinh tế, văn hóa. Nó đối lập với ngôn ngữ tạp nham, phi chuẩn, lai căng. Xem đó thì ngôn ngữ văn học dân tộc hoàn thiện thường hình thành muộn hơn lời văn nghệ thuật khá nhiều, trải qua quá trình phát triển dài lâu, gắn liền với sự hình thành dân tộc và ý thức dân tộc.

Ở Việt Nam, ngôn ngữ văn học xuất hiện từ thời Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, nhưng theo một số nhà ngôn ngữ học cho biết, phải đến nửa đầu thế kỉ XX, tiếng Việt mới đạt được trình độ một ngôn ngữ văn học hoàn chỉnh, toàn diện. Ngôn ngữ văn học dân tộc phát triển trên cơ sở sự phát triển của kinh tế, văn hóa, xã hội, khoa học kĩ thuật. Đồng thời cũng dựa vào sự phát triển của bản thân văn học như một nghệ thuật ngôn từ. "Nguyễn Du viết Kiều, đất nước hóa thành văn" – câu thơ Chế Lan Viên là một hình ảnh đẹp về mối quan hệ giữa văn học và ngôn ngữ văn học. Tuy nhiên cái mốc khởi đầu phải lùi ngược lên sớm hơn nữa. Văn học giữ vai trò trau chuốt, nâng cao, sàng lọc ngôn ngữ của nhân dân, gạn lấy phần tinh hoa, tài nghệ, đẹp đẽ và phát triển thêm. Nhờ vậy mà tạo điều kiện cho sự hình thành ngôn ngữ chuẩn mực, trong sáng. Dĩ nhiên ngôn ngữ văn học dân tộc hình thành trên cơ sở phát triển toàn diện các loại phong cách mà lời văn nghệ thuật chỉ là một trong số đó. Nhưng do tính chất phản ánh đời sống trong sự toàn vẹn, sinh động mà lời văn có đóng góp nhiều nhất cho ngôn ngữ văn học toàn dân. Bởi lẽ, ngôn ngữ "thống nhất, chuẩn mực" không nên hiểu chỉ là cấu trúc, quy tắc, mô hình mà là ngôn ngữ trong tất cả màu sắc, da thịt sinh động, đầy đặn, đẹp đẽ của nó.

Chính vì có vai trò to lớn đối với việc phát triển ngôn ngữ văn học đa dạng, phong phú, nhiều màu vẻ mà lời văn nghệ thuật có nhiệm vụ giữ gìn sự trong sáng của ngôn ngữ dân tộc, chống lại mọi biểu hiện lai căng, lạm dụng tiếng địa phương, tiếng lóng, tiếng nghề nghiệp, tiếng dân tộc ít người. Nó không chấp nhận những lối nói "hình tượng" ngô nghê, theo kiểu "no cơm áo", "cười thênh thênh", "tóc cười", "tay hát" mà Hồ Chủ tịch có lần chế giễu. Nó cũng không chấp nhận những sáng tạo bí hiểm, vi phạm chuẩn mực tiếng nói dân tộc như bài thơ *Buồn xưa* của Nguyễn Xuân Sanh trong *Xuân thu nhã tập* ("Rượu hót bầu vàng cung ướp hương. Ngôn hường say tóc nhạc trầm mi"!).

Trách nhiệm giữ gìn và phát triển ngôn ngữ văn học dân tộc rất lớn. Trong một bức thư gửi Xêraphimôvích, Gorki nói : "Cần đấu tranh không khoan nhượng để tẩy sạch văn học khỏi những ngôn ngữ tồi tệ, đấu

tranh cho sự giản dị và trong sáng của ngôn ngữ chúng ta, đấu tranh cho một kĩ thuật ngay ngắn, nếu không, thì không thể có tư tưởng sáng tỏ : Cần đấu tranh kiên quyết để chống lại mọi mưu toan hạ thấp chất lượng văn học"(1).

Nhưng mặt khác, ngôn ngữ văn học lại cho phép vận dụng linh hoạt, sáng tạo từ mới, du nhập những yếu tố của tiếng địa phương, tiếng nước ngoài để làm phong phú cho nó. *Chinh phụ ngâm, Truyện Kiều* đã để lại những mẫu mực sáng ngời về việc đồng hóa tiếng Hán để làm giàu cho lời văn tiếng Việt. Các nhà nghiên cứu đã cho thấy, bên cạnh từ vựng và tổ hợp từ vốn có, còn có những từ và cách nói do nhà văn đóng góp thêm trên cơ sở quy luật tiếng Việt. Chẳng hạn, ngoài "nước mắt", Truyện Kiều còn nói : lệ, giọt châu, giọt ngọc, giọt sương, giọt hồng, giọt tủi, dòng thu. Ngoài các thành ngữ, tục ngữ, nhà văn còn tạo ra nhóm từ mới có tiết tấu chặt chẽ như thảm lắp sầu vùi, nắng giữ mưa gìn, ngọn hỏi ngành tra... Các nhà văn lớn đều có đóng góp cho tiếng dân tộc như vậy.

Tiêu chuẩn của ngôn ngữ văn học là trau chuốt, chính xác, trong sáng, phong phú, gợi cảm. Dĩ nhiên, tùy phong cách lời nói mà các tiêu chuẩn đó được vận dụng khác nhau. Tính chính xác, gợi cảm của văn chính luận, khoa học khác với các phẩm chất đó ở lời văn nghệ thuật. Tính chính xác của văn khoa học dựa trên cơ sở tính đơn nghĩa của thuật ngữ. Tính chính xác của lời văn nghệ thuật dựa trên cơ sở tính hình tượng giàu hàm ẩn. Chính xác đây là vẽ đúng được một nét sinh động của đối tượng theo như quan niệm của tác giả. Nguyễn Du tả Kiều đánh đàn hầu rượu Hồ Tôn Hiến ngay sau khi Từ Hải chết mà viết "Bốn dây nhỏ máu năm đầu ngón tay", thì thoạt nhìn, có vẻ không chính xác, không rõ là dây nhỏ máu hay ngón tay nhỏ máu. Nhưng đó là văn cực kì chính xác, vì cực tả được nỗi đau đớn của con người lẫn tiếng đàn và hình như của cả dây đàn nữa. Nếu nói rõ ra "ngón tay nhỏ máu thấm đầy bốn dây" thì thành ra quái gở, mặc dầu có vẻ hợp lí. Vì vậy, sẽ rất sai lầm nếu đem lời văn nghệ thuật ra mà bắt bẻ lặt vặt, máy móc theo lôgíc hình thức thô thiển.

Tóm lại, lời văn nghệ thuật có vai trò rất lớn trong việc xây dựng nền ngôn ngữ chuẩn hóa, trong sáng, giàu đẹp của dân tộc. Nhưng mặt khác, là hình thức của tác phẩm, lời văn có đặc trưng riêng. Cần có nhận thức đúng để đánh giá cái hay cái đẹp của nó, đồng thời đấu tranh kiên quyết để giữ gìn sự trong sáng và phát triển tiếng nói dân tộc.

---

(1) Gorki. *Về văn học*. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Máixcơva, 1953, tr. 651 (tiếng Nga).

II - CÁC PHƯƠNG TIỆN VÀ PHƯƠNG THỨC TỔ CHỨC CỦA LỜI VĂN NGHỆ THUẬT

1. Các phương tiện của lời văn nghệ thuật

Lời văn vận dụng toàn bộ khả năng và phương tiện biểu đạt của ngôn ngữ toàn dân thuộc các bình diện ngữ âm, từ vựng, cú pháp, các phương thức tu từ. Nhà văn không chỉ sử dụng các phương tiện biểu đạt, mà còn vận dụng các hình thức ngôn từ vốn có trong kho tàng tiếng nói một dân tộc với vô vàn sắc thái nội dung của nó như từ cổ, tiếng địa phương, tiếng nghề nghiệp, tiếng lóng... Ngoài ra, nhà văn cũng sử dụng vốn ngôn từ văn học đã trở thành di sản nghệ thuật dân tộc để tạo thành lời văn tác phẩm của mình. Muốn hiểu được lời văn nghệ thuật, cần phải có tri thức về các phương tiện ấy. Ở đây chỉ giới thiệu một cách rất sơ lược, nhằm cung cấp một ý niệm tổng quát.

Như đã nói trên, đơn vị nền tảng của ngôn từ là từ - bao gồm thực từ và hư từ. Thực từ gồm có danh từ, động từ, tính từ, trạng từ, đại từ, số từ là những từ chỉ sự vật, trạng thái, tính chất của hiện thực, bao giờ cũng gợi lên những sự vật, hiện tượng, quan hệ phong phú của cuộc sống. Chẳng hạn : người, nhà, hoa, xanh, trôi, lắc lư, nhàn nhạt... Chức năng định danh của chúng tạo khả năng tạo hình cho lời văn của tác phẩm.

Hư từ là những từ đóng vai trò tổ chức, liên kết lời nói như liên từ, giới từ, ngữ khí từ. Nếu mỗi thực từ mang một khách thể tinh thần, một hình tượng thì việc kết hợp thành nhóm từ, câu, đoạn phải được coi là sự liên kết các hình tượng để tạo thành thế giới nghệ thuật. Trong sự liên kết ấy, nhà văn tận dụng mọi tiềm năng hình tượng của tiếng nói toàn dân để tạo nên tính hình tượng của lời văn.

Các phương tiện ngữ âm như vần, các loại vần, thanh điệu, các cách gieo vần chẳng những có tác dụng lớn trong việc hình thành các thể thơ mà còn có tác dụng tạo hình, biểu hiện trong các trường hợp cụ thể. Nhà văn có thể dùng song thanh, điệp vận, có thể dùng vần trắc, vần bằng, thanh trầm, thanh bổng để tạo nên hiệu quả nghệ thuật. Câu thơ "Chân trời lui mãi lan lan rộng. Hi vọng tràn lên đồng mênh mông" của Tố Hữu với nhiều thanh bằng, nhiều âm vang mũi và mở đã tăng cường cho sự thể hiện cái ý cao rộng, bao la, lâng lâng, phơi phới. Còn câu thơ "Gió lùa gian gác xép. Đời tàn trong ngõ hẹp" của Vũ Hoàng Chương với nhiều âm trắc, vần trắc khép lại đặc tả một hiện tượng thấp, tối, chật chội, tù túng của cuộc đời trí thức trước cách mạng. Những từ láy, những từ tượng thanh, tượng hình đều có tác dụng gợi tả rất lớn.

Các phương tiện từ vựng đủ các loại như từ đồng nghĩa, phản nghĩa, từ tục, từ thanh, từ cổ, từ mới, tiếng lóng, tiếng nghề nghiệp, tiếng địa phương, từ tôn giáo, tiếng dân tộc ít người, tiếng nước ngoài đều là các phương tiện tạo hình và biểu hiện vô cùng quan trọng.

Làm sao tái hiện được cuộc sống thời xưa mà không sử dụng các ngôn từ, cách xưng hô thời ấy như bệ hạ, trẫm, thiết triều, đình liệu...? Làm sao làm sống dậy cuộc sống giang hồ, lưu manh mà không biết đến các tiếng lóng như Nguyên Hồng đã làm trong *Bỉ vỏ* ? Muốn tả những giai nhân tài tử như Thúy Kiều, Kim Trọng thì không thể thiếu những từ Hán – Việt trang nhã như "mai cốt cách, tuyết tinh thần", "thói nhà băng tuyết, chất hằng phỉ phong". Nhưng để khắc họa bọn hạ đẳng, tiểu nhân, những từ kiểu "vành ngoài bảy chữ, vành trong tám nghề" của bọn Tú Bà, Mã Giám Sinh cũng rất cần thiết. Có thể nói mỗi lĩnh vực đời sống đều có ngôn ngữ của nó, từ vựng của nó. Cũng như "Mỗi chữ đều soi bóng hoàn cảnh và tình hình xã hội lúc chữ ấy ra đời... Người viết văn không thể ngồi bóp óc nghĩ cách trau dồi câu chữ mà phải đi vào thực tế đời sống mới bồi bổ được chữ nghĩa cho ngòi bút"(1). Sự am hiểu sâu sắc ngôn ngữ của các lĩnh vực đời sống cho phép nhà văn nói lên tiếng nói của chúng. Tuy nhiên, nhà văn không nên lạm dụng các loại từ đó, vì như vậy sẽ làm mất sự trong sáng của ngôn ngữ toàn dân, ảnh hưởng tới việc xây dựng những hình tượng có ý nghĩa khái quát rộng rãi.

Sự giàu có về từ đồng nghĩa cho phép nhà văn có thể lựa chọn cái từ đắt nhất, đúng nhất để miêu tả, cân nhắc từ phần nghìn gam sức nặng của từ, đồng thời cũng làm cho sự diễn đạt đa dạng, không đơn điệu. Sự khéo dùng từ đồng nghĩa làm nên đặc sắc trong lời văn của Nguyễn Du và của Nguyễn Tuân.

Các phương tiện chuyển nghĩa của từ lại có vai trò rất lớn trong việc tạo thành sức biểu hiện của lời văn nghệ thuật. Ngôn ngữ học đã biết rất nhiều các phương thức chuyển nghĩa, diễn đạt bóng gió của từ như hoán dụ, ẩn dụ, ví von, mỉa mai, tượng trưng, nhân hóa, phúng dụ (ngụ ý), biểu trưng, chơi chữ... Đó là sự biểu hiện dựa trên cơ sở sự đồng nhất ý nghĩa của hai hiện tượng gần giống nhau, khác nhau hoặc đối lập nhau : vô sinh với hữu sinh, bộ phận với toàn thể, hoặc chỉ ra cái có ý nghĩa độc lập, vững bền, cái có ý nghĩa dụng ý, ám chỉ. Mỗi phương thức như vậy lại có các loại nhỏ. Chức năng chung của các phương thức chuyển nghĩa là làm hiện lên sự vật, hiện tượng trong các tương quan ý nghĩa khác nhau.

---

(1) Tô Hoài. *Chữ và câu văn*. Trong sách : *Công việc viết văn*. Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, Hà Nội, 1985, tr. 144.

Hoán dụ là đổi tên gọi sự vật, gọi vật này bằng tên vật kia do chổ chúng gần gũi nhau, là cách tái hiện cái toàn bộ qua cái bộ phận có ý nghĩa điển hình. Chẳng hạn :

Những mắt buồn sắp nhắm,
Bừng dậy thấy tương lai,
Những bàn tay lại nắm,
Cờ đỏ qua đêm dài.

(Tố Hữu)

Mắt buồn nói con người, cuộc đời tàn lụi ; *bàn tay lại nắm* nói con người đoàn kết đấu tranh.

Hoặc :

Tôi lại viết bài thơ trên báng súng,
Con lớn lên đang viết tiếp thay cha.

(Hoàng Trung Thông)

Bài thơ báng súng chỉ lời thề chiến đấu.

Ẩn dụ là sự đồng nhất hai hiện tượng tương tự, thể hiện cái này qua cái kia. Chẳng hạn :

Rặng liễu dìu hiu đứng chịu tang,
Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng.

(Xuân Diệu)

Liễu *đứng chịu tang, tóc* (lá liễu) *rơi lệ.*

Hoặc :

Ngàn năm sực tỉnh lẻ thê,
Trên thành son nhạt chiều tê cúi đầu.

(Huy Cận)

Ngàn năm *sực tỉnh,* chiều *cúi đầu.*

Ẩn dụ thường thể hiện những ảo giác thoáng qua, ít bền vững nhưng mang ý nghĩa cá thể cao, gây ấn tượng mạnh mẽ.

Nhân hóa là đồng nhất sự vật vô sinh với sự vật hữu sinh, cho nó sống dậy, có hồn, có tình. Chẳng hạn :

Có nhớ chăng hỡi gió rét thành Ba-lê ?
Một viên gạch hồng, Bác chống lại cả một mùa băng giá.

(Chế Lan Viên)

Hoặc :

Khăn thương nhớ ai
Khăn rơi xuống đất ?

Khăn thương nhớ ai
Khăn vắt lên vai ?
Khăn thương nhớ ai
Khăn chùi nước mắt ?

(Ca dao)

Mỉa mai là lối đồng nhất hai hiện tượng trái ngược, đối lập nhau, nhằm lột mặt trái của một trong hai hiện tượng đó. Chẳng hạn :

Ta dại ta tìm nơi vắng vẻ,
Người khôn người đến chốn lao xao.

(Nguyễn Bỉnh Khiêm)

Dại đây tức là khôn và *khôn* kia là dại ! Hoặc : "Ấy thế mà cuộc chiến tranh vui tươi vừa bùng nổ, thì lập tức họ (dân thuộc địa) biến thành những đứa con yêu, những người bạn hiền của các quan phụ mẫu nhân hậu" (Hồ Chí Minh).

Ví von là lối đối chiếu, tìm sự tương đồng giữa hai hiện tượng khác biệt, làm cho hiện tượng này nhờ hiện tượng kia mà được hình dung cụ thể. Chẳng hạn : gầy như que củi, dữ như cọp, đẹp như tiên... Ví von thường dùng các từ nối : như thể, dường như, tựa, tựa hồ, tuồng như, y như... làm cho quan hệ hai sự vật được tách bạch rõ ràng, mang ít nhiều tính chất suy lí.

Tượng trưng là hình tượng bóng gió của từ ngữ biểu thị một ý nghĩa độc lập cố định đã thành ước lệ. Chẳng hạn :

Tuốt gươm không chịu sống quỳ,
Tuổi xanh chẳng tiếc, sá chi bạc đầu.

(Tố Hữu)

Lưỡi *gươm* đây tượng trưng cho sự chiến đấu hi sinh ; *tuổi xanh, bạc đầu* tượng trưng cho tuổi trẻ, tuổi già.

Văn học cổ đặc biệt thịnh hành lối ngôn ngữ tượng trưng. Chẳng hạn :

Xắn tay mở khóa động đào,
Rẽ mây trông tỏ lối vào Thiên Thai.

(Nguyễn Du)

chỉ hành động Kiều chủ động tìm đến hạnh phúc với Kim Trọng : *động đào, Thiên Thai* là tượng trưng cho chốn hạnh phúc.

Phúng dụ (ngụ ý) là phương thức biểu hiện không đồng nhất thường xuyên và tuyệt đối hình tượng với ý nghĩa. Cái chính là dựa trên ý nghĩa ngụ ý, kí thác, được cô kết bằng cốt truyện tựa như ngụ ngôn. Chẳng hạn bài thơ *Tùng* của Nguyễn Trãi, *Ông phỗng đá* của Nguyễn Khuyến,

các bài *Nhóm lửa, Bài ca sợi chỉ* của Hồ Chủ tịch. Tùng vốn là hình ảnh tượng trưng về người quân tử, trong bài thơ *Tùng* lại ngụ ý chỉ nhà thơ, nên từ ý nghĩa tượng trưng chuyển thành phúng dụ. Các hình ảnh chim báo bão, hải âu, panh goanh, con cốc trắng, mặt trời, dông tố trong *Bài ca Chim báo bão* của Gorki đều là phúng dụ cả.

Biểu trưng là hình tượng từ ngữ có tính chất tĩnh tại, cố định, thường xuyên như là kí hiệu cho một hiện tượng đời sống. Chẳng hạn nói Từ Hải "Gươm đàn nửa gánh, non sông một chèo" thì *gươm đàn* là biểu tượng cho con nhà võ biền. Khi nói "Ngựa xe như nước, áo quần như nêm" thì *ngựa xe* biểu trưng cho hạng người giàu sang, "tài tử giai nhân". Hoặc nói "Chín lần gươm báu trao tay" thì *chín lần* biểu trưng cho vua. Ngày nay *mũ tai bèo, dép cao su, tay cày, tay súng, Nhà trắng, Điện Cremli*... đều là hình ảnh biểu trưng.

Ngoài các phương thức chuyển nghĩa, còn có các phương thức tổ hợp từ làm biến đổi sắc thái biểu đạt như các loại điệp ngữ (trùng điệp), song hành (đối), nói tăng (ngoa dụ, khoa trương, phóng đại, cường điệu), nói giảm (uyển ngữ, nhã ngữ), phản ngữ, tỉnh lược ngữ (bỏ lửng mà người đọc vẫn hiểu), tương phản, các lối chơi chữ (nói lái, dùng từ đồng âm, biến âm...), dẫn ngữ, tập Kiều hay tập ca dao...

Điệp thanh, điệp vận, điệp ngữ có tác dụng tạo âm trong chữ, trong lời. Chẳng hạn "Đường bạch dương sương trắng, nắng tràn", "Gió lộng xôn xao, sóng biển đu đưa. Mát rượi lòng ta, ngân nga tiếng hát" (Tố Hữu), "Lưa thưa mưa biển ấm chân trời" (Huy Cận), "Khăn xanh, khăn xanh phơi đầy lán sớm" (Phạm Tiến Duật).

Song hành (đối) là lối đặt song song hai hiện tượng tương đồng hay khác biệt để chúng soi sáng vào nhau hay cùng thể hiện cái chung, hoặc cùng tương phản nhau mà nổi bật. Chẳng hạn :

Bỏ nhà lũ trẻ lơ xơ chạy,
Mất ổ bầy chim dáo dác bay.

(Nguyễn Đình Chiểu)

hoặc :

Trên ghế bà dầm ngoi dít vịt,
Dưới sân ông cử ngóng đầu rồng.

(Tú Xương)

Song hành không nhất thiết chỉ gặp trong thơ luật. Chẳng hạn : "Con chim sắp chết thì tiếng kêu thương. Con người sắp chết thì lời nói phải" (Phan Bội Châu) ; hoặc :

Sang sông nên phải lụy đò,
Tối trời nên phải lụy o bán dầu.

(Ca dao)

Cường điệu (phóng đại, ngoa dụ) là lối dùng từ cố ý thay đổi kích thước, quy mô, tính chất, hiệu quả của hiện tượng để làm tăng sức biểu hiện của nó. Chẳng hạn, sắc đẹp người cung nữ :

Chìm đáy nước cá lờ đờ lặn,
Lừng lưng trời nhạn ngẩn ngơ sa.
Hương trời đắm nguyệt say hoa,
Tây Thi mất vía, Hằng Nga giật mình.

(Nguyễn Gia Thiều)

Hoặc :

Đánh một trận sạch không kình ngạc
Đánh hai trận tan tác chim muông.

(Nguyễn Trãi)

Nhã ngữ (uyển ngữ, nói giảm), lối diễn đạt bằng từ hay nhóm từ cố ý giảm thiểu mức độ, kích thước, ý nghĩa của đối tượng để đạt hiệu quả biểu hiện nhất định. Chẳng hạn "Bác đã lên đường theo tổ tiên" (Tố Hữu) – nói về việc Bác mất.

Phản ngữ là lối vận dụng các từ đối lập về ý nghĩa để biểu hiện một đối tượng nhằm nêu bật ý nghĩa nhiều mặt của nó. Chẳng hạn "Đức chúa trời của chúng mặt xa tăng" (Chế Lan Viên), "Anh đã chết rồi, anh còn sống mãi" (Tố Hữu), "Mẹ nước Nga, người tiêu điều mà giàu có, người hùng mạnh mà yếu hèn" (N.Nhêcraxốp), "Xuân đang đến nghĩa là xuân đang qua. Xuân còn non nghĩa là xuân sẽ già" (Xuân Diệu).

Các phương tiện cú pháp cũng có ý nghĩa rất quan trọng để tạo thành câu văn nghệ thuật. Chẳng hạn phép đảo trang, câu đồng nghĩa, câu cảm thán, câu nghi vấn, các loại câu phức, câu rút gọn...

Vận dụng mối liên kết của văn cảnh cũng là phương tiện biểu hiện hữu hiệu. Nguyễn Công Hoan thường dùng lối này. Chẳng hạn *Oản tà roàn, Thế là mợ nó đi Tây, Báo hiếu, trả nghĩa mẹ...*

Ngoài ra, các phương tiện hình thức "thuần túy" như đối xứng, hài hòa, nhịp nhàng, cân đối trong câu văn hay trong tổ chức văn bản có vai trò không nhỏ trong việc tạo ra cái đẹp của văn.

2. Phương thức tổ chức lời văn

Chiếm lĩnh phương tiện lời văn là một việc, mà hiểu được lời văn nghệ thuật là một việc khác. Người ta có thể hiểu được ngôn ngữ tác phẩm mà vẫn không hiểu lời văn của nó như thường ! Ở đây, cần tìm hiểu các phương thức tổ chức lời văn. Có hai bình diện tổ chức lời văn : tổ chức lời văn như là lời văn nghệ thuật nói chung và tổ chức lời văn

phù hợp với một phong cách, phương pháp sáng tác, đặc trưng thể loại nhất định.

Nói chung, lời văn nghệ thuật, khác với các loại văn khác, thường được tổ chức theo các nguyên tắc sau đây :

a) Cụ thể hóa có định hướng đối tượng miêu tả. Lời văn tác phẩm văn học có chức năng tái hiện đời sống, thể hiện sự lí giải, đánh giá, cảm hứng đối với nó. Do đó, nó thường phải làm cho đối tượng ngày một cụ thể hơn, lớn lên, bắt rễ vào tâm tư người đọc. Mở đầu truyện *Vợ chồng A Phủ*, Tô Hoài viết :

"Ai ở xa về, có việc vào nhà thống lí Pá Tra thường trông thấy có một cô con gái ngồi quay sợi gai bên tảng đá trước cửa, cạnh tàu ngựa. Lúc nào cũng vậy, dù quay sợi, thái cỏ ngựa, dệt vải, chẻ củi hay đi công nước dưới khe suối lên, cô cũng cúi mặt, mặt buồn rười rượi".

Câu đầu giới thiệu cô gái với không gian của cô. Câu thứ hai : thời gian. Cả hai câu : cô gái ngập trong công việc. Với các từ : "thường trông thấy", "lúc nào cũng vậy", tác giả đang nói đến một hiện tượng thuộc về một cuộc đời, một số phận, một sự không thay đổi. Cũng câu thứ hai, hé mở đời sống bên trong nhân vật : "cúi mặt, mặt buồn rười rượi". Câu thứ hai vừa cụ thể hóa, vừa tô đậm cái nét số phận của câu đầu. Đó là cụ thể hóa có định hướng. Tiếp theo sự cụ thể hóa có định hướng gắn liền với việc chuẩn bị tâm lí cho người tiếp nhận, dẫn dắt họ từ xa tới gần, từ ngoài vào trong, từ hiện tượng tới bản chất, từ cuộc đời đến hiện tượng đang xảy ra, Tô Hoài lần lượt đưa nhận xét của "ai ở xa", nhận thấy "cô gái", cụ thể hóa thành "con gái" rồi "con dâu" và cuối cùng là "con dâu trừ nợ". Đây sẽ là truyện *cuộc đời của một cô con dâu trừ nợ trong nhà thống lí*. Sự cụ thể hóa vừa làm cho nhân vật hiện lên cảm tính, vừa xác định chủ đề, cũng tức là vừa khái quát.

Cũng như vậy, mở đầu truyện *Chí Phèo*, Nam Cao vừa tô đậm tiếng chửi của Chí, vừa cụ thể hóa nó. Đó là tiếng chửi thường xuyên, đầy uất hận, nhưng vu vơ. Tác giả vừa tả tiếng chửi, lại vừa gợi cho nhân vật chửi thêm, lại vừa lái tiếng chửi vào chủ đề. Từ chửi "trời" đến chửi "đời", đến chửi "cả làng Vũ Đại" và cuối cùng chửi "đứa chết mẹ nào đã đẻ ra thằng Chí Phèo". Tiếng chửi Chí Phèo vô lí thật, nhưng không vô nghĩa. Một vấn đề nêu lên : "Nhưng mà đứa chết mẹ nào đã đẻ ra thằng Chí Phèo ? Có trời biết ! Hắn không biết, cả làng Vũ Đại cũng không ai biết !". Tác giả đã dẫn dắt người đọc vào trung tâm chủ đề : *Chí Phèo* sẽ là truyện về cái môi trường xã hội đã đẻ ra hiện tượng Chí Phèo. Đọc văn nghệ thuật phải biết nhận ra sự cụ thể hóa có hướng của tác giả.

Đồng thời với cụ thể hóa có hướng là sự tỉnh lược, sự cố tình và thường xuyên im lặng một số phương diện nào đó của nhân vật. Chẳng hạn trong *Vợ chồng A Phủ*, nhà văn bỏ qua chân dung, trang phục nhân vật, bỏ qua quá trình vay nợ của bố mẹ Mị mà chỉ kể kết quả, tiếp đến bắt vào kể cái Tết Mị bị cướp. Ở đây, lại tỉnh lược quan hệ Mị với bạn trai, quan hệ với người yêu có ngón tay đeo nhẫn, để tập trung vào việc Mị bị cướp về trình ma và không thể tự tử được... Tất cả chỉ được kể vừa đủ để thuyết minh cho tình trạng hiện tại "Mị cúi mặt, không nghĩ ngợi gì nữa"... tập trung khắc họa tâm trạng buông xuôi, đợi chết của Mị, tác giả lại tỉnh lược cho đến "Tết năm ấy"... Vừa cụ thể hóa, vừa tỉnh lược, cứ thế luân phiên xen nhau tạo nên nhịp điệu của lời văn, khi căng, khi chùng, khi gần, khi xa, khi thưa, khi nhặt như nhịp điệu của đời sống, như ngày rồi đêm, như thở ra, thở vào...

Tỉnh lược trong lời thơ càng nổi bật hơn. Chẳng hạn câu thơ Nguyễn Đình Thi trong bài *Đất nước* :

Sáng chớm lạnh trong lòng Hà Nội
Những phố dài xao xác hơi may
Người ra đi đầu không ngoảnh lại
Sau lưng thềm nắng lá rơi đầy.

Ở đây, tác giả tỉnh lược tất cả những gì cụ thể : phố nào, ai đi, lá gì, thềm nào, làm cho lời thơ mang một ý vị trừu tượng cổ kính của Đường thi. Giữa bốn câu thơ không có quan hệ nhân quả, không có lời dẫn chuyển tiếp ý nọ sang ý kia. Nhưng chính vì vậy mà chúng như được nén chặt lại bởi một liên hệ ý nghĩa nội tại. Tất cả lời thơ đều xoáy vào một điểm : thể hiện không khí nghiêm trang lạnh lùng của những ngày Thủ đô quyết tử cho Tổ quốc quyết sinh, tinh thần quyết tâm dứt bỏ tình riêng để ra đi kháng chiến. Câu nào cũng nói vắng lạnh : phố *dài* vì vắng, "xao xác hơi may" là cái lạnh của lúc dương cùng, "đầu không ngoảnh lại" là cái lạnh của tình cảm, "thềm nắng lá rơi đầy" là dấu hiệu của một thành phố chết. Đó là không khí của tiêu thổ kháng chiến và quyết tâm chiến đấu, của "ngày thu đã xa", tương phản với mùa thu nay hồi sinh : "Gió thổi mùa thu hương cốm mới", "Gió thổi rừng tre phấp phới... Trong biếc nói cười thiết tha". Vậy là tỉnh lược để văn hàm súc, lời chật ý rộng. Cụ thể hóa có hướng để khắc họa cảm xúc chủ đạo.

b) Cùng với hai nguyên tắc trên, lời văn nghệ thuật còn truyền cho người đọc một điểm nhìn cá thể hóa mang cá tính giàu sáng tạo của người trần thuật hoặc của nhân vật, hoặc kết hợp đan xen cả hai. Trong *Vợ chồng A Phủ*, lời văn được viết lần lượt theo điểm nhìn của một "ai ở xa về", nhận xét của "người nghèo ở Hồng Ngài" nhớ lại và cuối cùng là điểm nhìn của Mị kết hợp với điểm nhìn của người trần thuật. Điểm

nhìn của Mị là điểm nhìn của một bản năng khao khát sống, bởi ý thức của Mị hầu như đã tê liệt. Với điểm nhìn ấy, văn *Vợ chồng A Phủ* tràn đầy cảm giác tha thiết, thổn thức. Trong bài *Đất nước*, đó là lời của "tôi" thuật lại theo điểm nhìn của "tôi" mà cũng là của "người ra đi" năm ấy. Phải nhận ra điểm nhìn của người ra đi "quyết tử" trong khổ thơ ấy mới hiểu được thật sự niềm sướng vui, tự hào trước viễn cảnh Tổ quốc hồi sinh của phần còn lại : "Mùa thu nay khác rồi"... Sự truyền đạt điểm nhìn có tác dụng đưa người đọc nhập vào cuộc với nhân vật. Nhà văn không chỉ truyền điểm nhìn mà còn truyền điểm cảm xúc, điểm tình cảm, cảm hứng, tình điệu. Các điểm nhìn ấy không chỉ mang ý nghĩa, mà còn mang nội dung tâm lí, mang cảm xúc của người trần thuật và nhân vật. Đồng thời cái nhìn ấy phải mới, mở ra những viễn cảnh, ý nghĩa mới, gắn liền với chi tiết mới và cách dùng từ mới. Những chi tiết chung chung với các từ mòn có sẵn sẽ làm triệt tiêu ý vị của lời văn nghệ thuật. Nhà văn Tô Hoài yêu cầu nhà văn phải chống bệnh "chữ sẵn". Ông nói : "Chữ sẵn, câu đối chọi, câu nham nhở, dễ dãi, cứ viết đến mồ hôi thì *nhễ nhại*, tinh thần thì *hăng say*, đàn ông *cười phá lên*, người *thanh tú, thon thả, nét mặt xúc động, mắt ánh lên*. Những chữ ấy không phải công phu mình nghĩ ra. Chỉ vì đã vơ lấy dùng đi dùng lại đã quen tay mà thôi"(1). Nói là chữ nhưng thực chất là cái nhìn, là cách hiểu, cách cảm về đời sống. Lời văn nghệ thuật tự nó phải mang một cái nhìn mới mẻ, giàu cá tính, giàu phát hiện đối với hiện thực truyền cho người đọc.

Lời văn tác phẩm văn học là hình thức của tác phẩm nên nó gắn bó và phục tùng nội dung của tác phẩm. Các phương tiện, phương thức nói trên chỉ thực sự trở thành lời văn nghệ thuật khi nó gắn liền với một nội dung cụ thể của tác phẩm, biểu hiện đắc lực cho nó.

Chẳng hạn, ví von là phương tiện quen dùng của thơ ca. Nhưng ở ca dao, ví von làm theo lối "vật thể", khiến cho vật được vẽ trở nên cụ thể, tưởng nó có thể sờ nắm, trông thấy được : "*Đôi ta như thể con tằm. Cùng ăn một lá, cùng nằm một nong*". Trái lại, lối ví von tiêu biểu của thơ Tố Hữu là làm cho vật được ví trở nên lớn lao, cao xa, trừu tượng. Chẳng hạn : "*Bác sống như trời đất của ta*", "*Con người như dãy Trường Sơn*"... Và đó là hai loại lời văn khác nhau, mặc dù cùng sử dụng một phương tiện. Người đọc sẽ bỏ qua cái độc đáo của văn, nếu chỉ ghi nhận giản đơn nhà văn sử dụng phương tiện nào.

Các phương thức cụ thể hóa có hướng và truyền đạt cái nhìn của lời văn lại phụ thuộc vào quan niệm và tính cụ thể của cuộc sống, vào cách

---

(1) Tô Hoài. Sđd, tr.181.

nhìn cuộc sống của nhà văn và thời đại của anh ta, vào ý đồ sáng tác của tác giả. Vì vậy, đứng trước một tác phẩm nghệ thuật thực sự, cần xem xét sự thể hiện của các nguyên tắc trên trong việc vận dụng từ vựng, các phương thức tu từ, các cách viết câu để nhận ra các hình thức độc đáo của lời văn tác phẩm. Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du, bên cạnh các từ ngữ tả thực sắc sảo, vẽ ra thần sắc của từng nhân vật, tình huống, còn thiên về sử dụng các từ ngữ tao nhã, quý giá để miêu tả thế giới như : "*Làn thu thủy, nét xuân sơn*", "*Hoa cười ngọc thốt đoan trang*", "*Rõ ràng trong ngọc trắng ngà*", "*Vẻ đây nước trước bẻ hoa*", "*Vừa tuần nguyệt sáng gương trong*"... Tránh gọi sự vật bằng tên thật của nó, mà thay thế bằng tên gọi tao nhã, Nguyễn Du đã xây dựng lời văn trần thuật của ông chủ yếu theo *nguyên tắc hoán dụ*. Đó cũng là nguyên tắc ưu trội của lời văn trong văn học cổ điển. Đồng thời, lời trần thuật còn được tổ chức theo *nguyên tắc đối xứng, hài hòa, trùng điệp* trên nhiều cấp độ. Các câu đối xứng như : "*Đào vừa phai thắm, sen vừa nảy xanh*", "*Cát vàng còn nọ, bụi hồng dặm kia*", "*Càng cay nghiệt lắm, càng oan trái nhiều*", "*E dè sóng gió, hãi hùng cỏ hoa...*" mang lại cho lời văn *Truyện Kiều* một tính chất hoàn chỉnh, trọn vẹn, có tác dụng nâng chân lí đời sống được thể hiện lên mức độ vững chắc, vĩnh viễn theo kiểu của tục ngữ, cách ngôn. Lời văn trùng điệp có tác dụng truyền đạt những cơn lốc tình cảm, dục vọng của tác giả và của nhân vật. Đó là các đặc điểm cốt yếu của lời văn nghệ thuật *Truyện Kiều*.

Lời văn của Nam Cao trong truyện ngắn và tiểu thuyết lại được xây dựng theo nguyên tắc chủ đạo khác. Sự trùng điệp chồng chất các hiện tượng hoặc thuộc tính, đặc điểm cùng loại hoặc gần gũi của đối tượng trong từng câu văn, đoạn văn đã thể hiện cảm giác ghê tởm, khủng khiếp trước hiện tượng quá mức tồi tệ, quá mức chịu đựng của con người. Chẳng hạn, chân dung của Oanh, của Chí Phèo, thị Nở, lang Rận ; đoạn tả cảm xúc của Thứ trước khi rời Hà Nội ở đoạn kết *Sống mòn*... Văn Nam Cao đầy dẫy những từ ngữ và phương thức cú pháp chỉ sự quá mức như "đã thế... mà lại", "lại còn... lại còn", "rất", "suốt đời", "suốt ngày", "lắm lúc", "cả đến", "càng", "càng ngày càng", "toàn những", "biết bao"... đã thể hiện tập trung cái nhìn, cái cảm của ông. Chúng chẳng những làm cho cái hiện thực buồn thảm, tầm thường hiện lên mồn một, đầy ứ, mà còn vang mãi lên, đau đớn ở trong lòng. Bên cạnh đó là lối nói "đay", "nhại" nhằm thể hiện sự phản ứng đối với các ý thức định kiến tầm thường.

Là một bậc thầy của văn trào phúng, văn truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan lại được xây dựng theo một cách khác. Lời văn ông đầy những tiếng nhại, tiếng mỉa, tiếng rủa, tiếng pha trò. Câu văn ông thường mang mâu thuẫn hài hước đối chọi ở bên trong, dẫu có khi là

hài hước ra nước mắt. Chẳng hạn : "Sự thành công của anh cu Bản đã làm cho vợ anh góa chồng" (*Ngậm cười*) ; "Anh Ba Cốc từ ngày lấy được vợ thì đâm lo. Lo ngày lo đêm" *(Vợ)* ; "Đối với lời nói ngọt ngào của quan phụ mẫu này, người ta sợ như gà phải cáo" *(Chính sách thân dân)* ; "Cứ thế, những cảnh nồng nàn yêu dấu của hai linh hồn sắp nguội mối chiều lại diễn ra đến nỗi mấy con thạch sùng cũng phải đánh ghen và tắc lưỡi" *(Đàn bà là giống yếu)*. Có thể nói, *mỉa mai* trên tất cả các cấp độ là nguyên tắc chủ đạo trong tổ chức lời văn truyện ngắn trào phúng của Nguyễn Công Hoan.

Tóm lại, để hiểu lời văn nghệ thuật như là hình thức của tác phẩm, chẳng những phải hiểu các phương tiện ngôn từ được tác giả sử dụng, nhận ra chính xác hình thức và nội dung của chúng, mà còn phải lí giải sự tổ chức của chúng, phù hợp với các nguyên tắc tư tưởng – thẩm mĩ của tác giả. Chỉ như vậy mới thâm nhập được vào cái hồn thâm thúy của văn chương, thưởng thức cái hay, cái đẹp của nó.

III – CÁC THÀNH PHẦN CỦA LỜI VĂN TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC

Lời văn của tác phẩm văn học được cấu tạo bằng hai thành phần chính : *lời trực tiếp* và *lời gián tiếp*. Lời trực tiếp là lời do nhân vật hoặc do tác giả – những con người trực tiếp nói lên trong tác phẩm. Còn lời gián tiếp là lời văn giúp cho các sự vật, hiện tượng như ngoại hình, tình trạng, môi trường, phong cảnh, sự kiện... vốn không biết nói, được nói lên trong tác phẩm. Có người gọi đây là lời trần thuật, miêu tả, lời tác giả. Các cách gọi ấy đều chấp nhận được một cách ước lệ. Bởi vì tất cả đều do tác giả viết nên, nhân vật do tác giả hư cấu, vốn cũng không biết nói. Nhưng phân biệt lời trực tiếp và gián tiếp có ý nghĩa quan trọng riêng, bởi chức năng và cấu tạo của chúng trong lời văn nghệ thuật khác nhau. Sự phân biệt *lời tác giả* và *lời nhân vật* mang một ý nghĩa khác, đánh dấu sự trưởng thành của ý thức nhà văn đối với lời nhân vật như là lời nói của người khác. Theo đó, trong văn học cổ, văn học lãng mạn, lời tác giả chiếm ưu thế so với lời nhân vật. Trong văn học cận đại, hiện đại, nhất là văn học hiện thực chủ nghĩa, lời nhân vật lại có vị trí ưu trội nhất định so với lời nhà văn. Trong phạm vi tổ chức lời văn nghệ thuật, chúng ta chú ý trước hết tới sự phân biệt trực tiếp và gián tiếp.

Tùy theo loại tác phẩm văn học mà hai thành phần lời văn có vị trí, vai trò khác nhau. Trong văn học tự sự, lời gián tiếp đóng vai trò chủ đạo. Lời trực tiếp được tác giả lựa chọn, đưa vào cấu trúc trần thuật

những chỗ cần thiết. Trái lại, trong kịch bản văn học, lời trực tiếp của nhân vật đóng vai trò chủ đạo, lời gián tiếp thu hẹp tới mức tối thiểu dưới một số hình thức nhất định. Trong thơ trữ tình, sự phân bố hai thành phần trên có phức tạp hơn. Trong loại thơ tự bạch, thơ "điệu nói" hoặc thơ trữ tình "nhập vai" (kiểu *Bầm ơi*), lời trực tiếp chiếm ưu thế. Trong thơ tả cảnh, vịnh vật, nói chung, lối thơ gián tiếp Đông Bắc Á, lời gián tiếp chiếm ưu thế. Tuy nhiên, lời thơ đặc trưng chủ yếu bằng nhịp thơ, luật thơ, câu thơ, là lời của nội tâm ; sự phân biệt lời trực tiếp, gián tiếp không phải là quan trọng nhất.

Sự phân biệt lời trực tiếp và gián tiếp không phải là tuyệt đối. Trong nhiều trường hợp, chúng hòa trộn nhau : trong lời trực tiếp có yếu tố gián tiếp, trong lời gián tiếp có yếu tố trực tiếp.

1. Lời trực tiếp

Lời nói trực tiếp của nhân vật văn học có nhiều *chức năng* :

a) Chức năng phản ánh hiện thực ở ngoài nhân vật.

b) Chức năng tự bộc lộ của nhân vật, cho thấy sự tồn tại của nó.

c) Chức năng như một hành động, một sự kiện đối với nhân vật khác.

d) Chức năng của thực tại lời nói bên ngoài ý thức tác giả, đối tượng suy tư của tác giả.

đ) Chức năng biểu hiện nội tâm, thế giới bên trong của nhân vật.

Lấy câu nói nổi tiếng của chị Út Tịch trong *Người mẹ cầm súng* : *"Đánh Tây sướng bằng tiên chớ cực gì !"* ; *"Nó đánh mình, mình đánh lại nó mới sướng chớ !"* mà xét, ta thấy :

Theo chức năng *a*, đó là câu nói phản ánh hiện thực mâu thuẫn giai cấp và mâu thuẫn dân tộc hết sức gay gắt ; nó gợi lại tuổi thơ bị đày đọa của chị.

Theo chức năng *b*, đó là lời của người bị áp bức hết sức nặng nề.

Theo chức năng *c*, đó là lời quyết tâm dứt khoát xin đi bộ đội của Út.

Theo chức năng *d*, đó là lời nói độc đáo, thể hiện một cá tính mới lạ như một phát hiện của tác giả.

Theo chức năng *đ*, đó là lời thổ lộ tâm hồn sâu kín chân thành của Út mà chị chỉ thốt lên với người cùng giai cấp, người đồng chí.

Nói chung, lời trực tiếp nào cũng thể hiện các chức năng đó. Nhưng tùy theo chức năng nào được sử dụng nhiều hơn thì các phương tiện ngôn từ ứng với nó sẽ được tác giả chú ý phát triển hơn.

Chức năng phản ánh hiện thực thường mang yếu tố thông báo, trần thuật, miêu tả nhưng rất giản dơn, không trọn vẹn, chỉ có tính chất bổ

sung, và đặc biệt mang tính chủ quan rất đậm, được thể hiện dưới hình thức chuyện trò, đối thoại. Trong kịch, lối này cũng thường được sử dụng. Lời trực tiếp không chỉ phản ánh hiện thực bên ngoài nhân vật bằng nội dung, mà còn bằng cả hình thức nữa, bởi vì đối thoại là một phương diện của tồn tại con người, nó cho thấy cả một bộ mặt tự nhiên sinh động của hiện thực. Chẳng hạn, một đoạn đối thoại của đám đông trong *Xung kích* của Nguyễn Đình Thi :

– Ô tô đây ! Ô tô hai bánh của Việt Nam đây !

– Mát quá, sướng cả ruột.

– Hòm gì mà nặng bỏ bố thế không biết !

– Bí mật... Bí mật...

– Tối om om, đi đứng thế nào !...

– Ào đi !

– Đi tiếp chuyến dân công này về bu cháu tịt mất một lứa đẻ đấy, các cụ ạ !

– Anh phải gió, chân với tay !

– Gớm chị, nhỡ một tí mà.

– Cái gì thế ?

– Thôi thôi. Nhanh lên các anh chị ơi !

Trong chức năng này, lời văn càng giống với khẩu ngữ tự nhiên càng có giá trị tạo hình.

Ở chức năng tự bộc lộ, lời nhân vật là một đối tượng của miêu tả nghệ thuật. Lời trực tiếp thể hiện đời sống ngôn ngữ của xã hội. Nhà văn vận dụng các phương tiện lời nói để tái hiện lời nói trong tính quy định của môi trường, giai cấp xuất thân, nghề nghiệp, học vấn, tâm lí, lứa tuổi, tâm trạng, cá tính. Thực hiện chức năng này, nhà văn phải ý thức được rằng lời nhân vật là một tồn tại khách quan, phải quan sát mới khắc họa được. Văn học cổ nhìn chung chưa ý thức được chức năng này. Lời nhân vật được "nói" lên theo điệu của tác giả. Người con gái Nam Xương trong *Truyền kì mạn lục* nói với chồng khi bị nghi oan : "Thiếp vốn con kẻ khó, được nương tựa nhà giàu. Sum họp chưa thỏa tình chăn gối, chia phôi vì động việc lửa binh. Cách biệt ba năm giữ gìn một tiết. Tô son điểm phấn từng đã nguôi lòng, ngõ liễu đường hoa chưa từng bén gót...". Ở đây, lời nhân vật chưa trở thành đối tượng về mặt xã hội, chức năng tự bộc lộ của nhân vật chưa được chú ý. Phải

đến chủ nghĩa hiện thực, chức năng này mới trở thành niềm cảm hứng của tác giả. Hầu hết các nhà văn hiện thực đều là bậc thầy về mặt này. Ở đây, việc cá tính hóa lời trực tiếp trở thành một nguyên tắc nghệ thuật để khắc họa tính cách xã hội lịch sử của nhân vật. Và hiển nhiên, sự miêu tả lời nói cũng phải được lựa chọn, điển hình hóa cho giàu tính biểu hiện. Lời ông quan không lẫn với lời học trò, lời người buôn bán khác hẳn lời người nông dân thật thà chất phác...

Trong chức năng như một hành động, một sự kiện đối với nhân vật khác, lời trực tiếp là một kích thích đầy sức mạnh. Nó vừa mang thông tin mà nhân vật khác trông chờ, vừa có hình thức tác động vào cảm xúc, lí trí của nhân vật khác. Chẳng hạn, những lời thách đánh của các tướng trong tiểu thuyết cổ Trung Hoa, là lời đâm hông của Mai Bá Cao trong *Nhị độ mai*, lời ông quán trong *Lục Vân Tiên*. Thường thì đó là những lời đầy kịch tính như kiểu đối thoại giữa Raxcônnicốp và Porphiri trong *Tội ác và trừng phạt*, các lời đối thoại đuổi bắt, xô đẩy nhau như trong kịch. Nhưng nhiều khi đó là những lời thường tình nhưng lại có một tác dụng tâm lí nào đó đối với nhân vật. Chẳng hạn, lời những người đi chợ về kháo nhau trong truyện *Chí Phèo*, lời Sở Khanh bịp bợm gieo vào lúc Kiều bế tắc làm cho nàng cảm thấy "Tai còn đồng vọng mấy lời sắt đanh".

Trong chức năng đối tượng miêu tả của tác giả, lời trực tiếp là một lối nói, một kiểu phát ngôn có đặc trưng riêng về mặt lời nói thể hiện ở từ vựng, kiểu câu, ngữ điệu... Lời chị Út trên đây thật khác thường, lời nghị Quế với lời vợ y cũng đặc biệt. Nói chung trong chức năng này, lời trực tiếp thường được thể hiện kèm với lời trần thuật miêu tả giọng điệu, tư thế, ánh mắt, cử chỉ của người nói. Chẳng hạn là anh ta nói "lắp bắp", "chậm rãi", "mỉm cười", "đay đi đay lại" hay "quát lên"... Lời trực tiếp ở đây là một hiện tượng ngôn ngữ độc đáo.

Trong chức năng thể hiện nội tâm, lời trực tiếp hoặc là được thể hiện qua các mẫu lời nói của một quá trình nội tâm, hoặc thể hiện dưới hình thức độc thoại nội tâm mở rộng.

Lời nói thể hiện tâm lí có thể có nhiều hình thức đa dạng do mối tương quan của lời nói ngoài (phát ngôn) và ý nghĩ thầm kín quy định. Ta có thể nói đến loại lời trực tiếp *phù hợp* khi nhân vật nghĩ thế nào nói thế ấy. *Lời không phù hợp* khi nhân vật nghĩ một đằng mà nói ra

một nẻo, nghĩ nhiều mà nói ít, hoặc nghĩ ít mà nói nhiều, hoặc vừa nói vừa giải thích ý nghĩ định nói, hoặc dùng lời nói để che đậy ý nghĩ. Sự phù hợp và không phù hợp đây cho thấy lời trực tiếp không giản đơn chỉ là việc phát ngôn, là câu chữ, mà là một hoạt động, một quá trình. Lời trực tiếp mà ta nghe được thường chỉ là một phần của cái quá trình im lặng đằng sau vầng trán. Và như vậy phải hiểu lời nói không phải bằng câu chữ, mà bằng ẩn ý, ý định tế nhị. Chẳng hạn, là đối đáp giữa Blaga Dimitrôva và Nguyễn trong *Ngày phán xử cuối cùng* về việc em bé Hà của Blaga Dimitrôva. L.Tônxtôi luôn xem lời trực tiếp chỉ là một khâu nhỏ của quá trình tâm hồn, của đời sống nội tâm phức tạp. Chẳng hạn, đoạn Nicôlai Rôxtốp trong *Chiến tranh và hòa bình* buộc phải nói với cha về việc thua bạc Đôlôkhốp mất một số tiền lớn :

"– Làm thế nào được, thưa cha ! Ai mà tránh được những lúc như thế !". Người con nói bằng một giọng thoải mái, ngang tàng, trong khi chàng thầm tự coi mình là quân hèn hạ, vô lại.

Bá tước Ilia Andrêvich nghe thấy những lời nói đó liền sụp mắt xuống, và ông bắt đầu cuống lên, tìm kiếm một cái gì.

"– Phải, phải – ông buột miệng nói – khó đấy, cha sợ, khó mà kiếm... ai mà tránh được ! Phải, ai mà tránh được...".

Ở đây, ông bố xấu hổ vì con, nhưng ông lắp lại những lời của con mà lần đầu tiên ông nghe thấy với một ngữ điệu khác để khỏi phải nói những lời mà ông không muốn nói ! Hình thức này làm cho lời trực tiếp hiện lên lập thể, nhiều chiều.

Lời nội tâm là một dạng đặc biệt của lời trực tiếp. Nó ước lệ vì về thực chất không phải là lời giao tiếp, mặc dầu nhân vật có thể hướng đến ai đó, hoặc là lời được cấu tạo theo cách của lời tự nhiên. Lời nội tâm có thể là độc thoại hay đối thoại. Trong văn học từ các thế kỉ trước, nó được xây dựng theo mô hình lời trực tiếp tự nhiên khi mô tả nhân vật "nghĩ rằng" với những suy nghĩ khúc chiết. Chẳng hạn độc thoại nội tâm của Natasa sau khi có tình với Anatôn Curaghin : "Sau việc đó mà ta có thể mỉm cười đáp lại nụ cười của chàng khi chia tay ra về, một khi ta đã có thể để cho chàng đi đến chỗ ấy, thì tức là ta đã yêu chàng từ phút đầu. Như vậy nghĩa là chàng tốt, chàng cao thượng, chàng đẹp, và ta không thể nào lại không yêu chàng được. Nhưng biết làm thế nào, khi ta vừa yêu chàng, lại vừa yêu một người khác ? Nàng tự nhủ và

không sao giải đáp nổi những câu hỏi khủng khiếp đó". Lời độc thoại được chỉ ra bằng các từ "tự nhủ", "thầm nghĩ" và không phải bao giờ cũng rành rọt mà thường rối ren, lộn xộn, chắp nối. Đó là hình thức tái hiện tính tự phát của dòng ý thức và cảm xúc. Chẳng hạn, độc thoại dòng ý thức của cô bé mồ côi Tamara mười lăm tuổi lưu lạc lên Lêningrat trong thời kì thành phố bị quân phát xít phong tỏa, đang đứng trước hàng chờ phát bánh mì, run rẩy vì đói và rét : "Bầu trời đã ửng tím lên rồi – cô bé nghĩ. Người ta sắp mở cửa đây. Nếu người ta có cho thêm một mẩu bé, ta sẽ ăn ngay. Ta sẽ dùng lưỡi ấn mẩu bánh sát vào răng và giữ ở đấy. Nước ngọt sẽ tứa ra. Nó có nhiều nước ngọt lắm, nhất là ở miếng vỏ, mặc dầu là cứng. Cơ mà tốt nhất thì đừng nghĩ đến rét nữa. Nếu như chịu đựng cái gì đó lâu một chút, thì người ta sẽ không cảm thấy nó nữa. Trên bầu trời chắc là rét hơn mặt đất nhiều lắm, và các phi công chắc sẽ khổ hơn mình rất nhiều. Bây giờ nếu người ta vẫn không mở cửa thì mình sẽ kêu lên. Mình không thể, hoàn toàn không thể chịu được nữa. Tại sao khi người ta khổ sở thế này mà cái rét vẫn cứ màu tím ?" (Kônetxki. *Tamara*).

Lời nội tâm cũng có thể được thể hiện bằng lời gián tiếp, với sự dẫn dắt của người trần thuật.

Ngoài lời trực tiếp của nhân vật, còn có lời trực tiếp của tác giả. Đó là lời "trữ tình ngoại đề", lời bình luận đạo đức, triết lí của tác giả.

2. Lời gián tiếp

Lời gián tiếp là toàn bộ phần lời văn của tác giả, của người trần thuật, hoặc người kể chuyện có chức năng trình bày toàn bộ thế giới hình tượng, kể cả các yếu tố nội dung, hình thức của lời nhân vật cho người đọc. Lời gián tiếp có hai nhiệm vụ thống nhất : tái hiện và phân tích, lí giải thế giới khách quan vật chất, sự việc, con người, cảnh vật, đồ vật ; tái hiện và phân tích, lí giải lời nói ý thức người khác. Đó là sự phân tích tương đối, bởi vì khó mà tách bạch thế giới khách quan ra khỏi lời nói và ý thức con người về nó. Nhưng sự phân biệt là cần thiết, bởi vì chức năng và cấu tạo của chúng trong lời văn tác phẩm khác nhau. Theo Bakhtin, lời gián tiếp có thể chia làm hai loại :

a) Lời gián tiếp một giọng. Đó là lời tái hiện phẩm bình các hiện tượng của thế giới trong ý nghĩ khách quan vốn có của chúng theo ý

đó của tác giả, không liên can gì tới ý thức, suy nghĩ của người khác về chúng. Lời gián tiếp đó là lời duy nhất về các hiện tượng đó. Trong văn học cổ, trong truyện cổ tích xa xưa và văn trần thuật nói chung, ta thường gặp loại này. Chẳng hạn *Sự tích trầu cau* kể rằng : "Ngày xưa, dưới thời vua Hùng, có hai anh em trai nhà họ Cao hơn nhau một tuổi và giống nhau như đúc".

Loại lời này cũng là yếu tố không thể thiếu của văn thơ hiện đại. Đối với loại lời này cần chú ý đến tính chính xác của nó trong việc gọi tên sự vật và tái hiện đối tượng khách quan.

b) Lời gián tiếp hai giọng. Đó là lời tái hiện, phẩm bình các hiện tượng hướng tới lời và ý thức người khác, tranh biện, phản bác hay đồng tình với chúng. Loại này có các dạng chính như sau :

– *Lời nửa trực tiếp*, tức là lời gián tiếp bao hàm các yếu tố khác nhau của lời trực tiếp. Chẳng hạn, lời kể của *Vợ chồng A Phủ* nhiều đoạn hấp thu lời nhân vật : "Mị trẻ lắm, Mị vẫn còn trẻ. Mị muốn đi chơi. *Bao nhiêu người có chồng cũng đi chơi ngày Tết. Huống chi A Sử với Mị, không có lòng với nhau mà vẫn phải ở với nhau !* Nếu có nắm lá ngón trong tay lúc này, Mị sẽ ăn cho chết ngay, chứ không buồn nhớ lại nữa !". Lời văn vẫn gián tiếp nhưng ý thức, ngữ điệu là của nhân vật. Bằng lối này, nhà văn vừa miêu tả nhân vật, vừa thể hiện ý thức nhân vật đối với bản thân, trực tiếp miêu tả thế giới bên trong của nhân vật với sự phân tích khách quan của tác giả. Lối này, trong văn học Việt Nam thấy có từ cuối thế kỉ XVIII, đầu thế kỉ XIX, nhất là ở *Truyện Kiều*. Chẳng hạn, "Cũng liều nhắm mắt đưa chân. Mà xem con tạo xoay vần đến đâu !". Ngày nay, lối này rất thịnh hành. Chẳng hạn, lời nửa trực tiếp của Nguyễn Khải kể về thân thế nhân vật Dào trong *Mùa lạc*, của Nguyễn Thi kể về nhân vật Việt trong truyện *Những đứa con trong gia đình*. Người đọc như đứng ở chỗ giao nhau của người trần thuật và ý thức nhân vật, mà ý thức nhân vật là đối tượng miêu tả.

Lời nửa trực tiếp hàm chứa lời trực tiếp không chỉ của một nhân vật mà còn của nhiều nhân vật khác nhau, có khi là lời của cả một giới, một tầng lớp.

– *Lời gián tiếp phong cách hóa* là lời gián tiếp phỏng theo một lời nào đó, ý thức nào đó. Lời và ý thức đó không thuộc đối tượng miêu tả, nhưng nó mang lại một ý vị bổ sung thường là hài hước, mỉa mai. Chẳng hạn, đoạn mở đầu truyện *Nỗi vui sướng của thằng bé khốn nạn*

của Nguyễn Công Hoan : "Từ ngày đã lâu, thằng Dần thấy không biết tại làm sao, cậu nó ngủ một giấc, mãi đến bây giờ chưa dậy. Trong lúc cậu nó ngủ, nó thấy người ta gói cậu nó lại, cất vào cái hòm dài, rồi túm tụm khênh đi, bỏ xuống cái hố sâu. Mợ nó thì ăn mặc như con cào cào trắng, mà không biết phải đòn hay sao, mà bù lu bù loa khóc rầm lên, rồi nhảy cả xuống hố, nằm ôm lấy cái hòm. Mấy người lôi mãi mới lên...". Chọn ý thức đứa bé chưa biết sự khổ đau để trần thuật, nhà văn đã làm bật lên sự vô nghĩa của cái chết của chồng đối với người vợ, mở đầu cho câu chuyện bất chính của cô ở sau, đồng thời tạo một cái nhìn hài hước cho truyện.

– *Lời gián tiếp của người kể chuyện.* Người kể chuyện thường là một nhân vật của truyện. Chẳng hạn "tôi" trong *Nhật kí người điên* của Lỗ Tấn, Andrây Xôcôlốp trong *Số phận con người* của Sôlôkhốp, "tôi" trong *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu. Là lời của một nhân vật thì phải là lời trực tiếp, nhưng tác giả lại trao cho nó chức năng trần thuật nên lại gián tiếp. Là lời của nhân chứng hoặc của người trong cuộc, lời người kể có một sức thuyết phục riêng, có màu sắc cá tính và cảm xúc đậm đà. Nhưng mang sứ mệnh trần thuật, nó phải thể hiện quan điểm tác giả. Là lời kể của một người cụ thể, nó mang tính chất độc thoại trực tiếp, vừa mang tính chất của một chủ thể xã hội, vừa mang tính chất một nhân vật văn học. Sự phân biệt hai ý thức này thể hiện ở chỗ ý thức nhân vật thường có hạn chế và có biến động, phát triển. Ý thức tác giả được xác định ngay từ đầu và đại diện cho trình độ cao nhất của ý thức xã hội. Chẳng hạn, lời người điên có tính chất điên ; lời Xôcôlốp là lời người đã trải qua cơn bão táp chiến tranh thế giới ; lời "tôi" trong *Bức tranh* là lời hối hận trước sự thất hứa. Chức năng chung của loại lời này là tăng cường sức biểu hiện cảm xúc trực tiếp, chức năng thuyết phục của người nhân chứng, chức năng tự giãi bày, tự thú, trữ tình. Tính cách "điên" của lời người điên làm cho sự tố cáo đạo đức phong kiến thêm mạnh mẽ, khác thường. Nhưng không được đồng nhất lời "điên" với lời tác giả. Người điên mắc chứng "bức hại cuồng", chỉ sợ kẻ khác hãm hại mình, ngày càng trầm trọng. Nhưng cuối tác phẩm, lời kêu cứu "Hãy cứu lấy các em !" là của tác giả, theo lôgíc của tác giả. Đây là chức năng biểu hiện.

Chức năng văn học của lời gián tiếp của người kể chuyện là đưa các loại lời nói khác nhau : lời kể dân gian, lời khẩu ngữ, lời tự thú, tự

trào, thậm chí là lời điên lên hàng lời văn văn học, làm phong phú cho văn học.

Dĩ nhiên, trong văn học không chỉ có lời gián tiếp là có hai giọng. Lời trực tiếp của nhân vật cũng có hai giọng. Chẳng hạn, lời nhiều nhân vật của Đôxtôiépxki. Lời trực tiếp của tác giả cũng có hai giọng. Chẳng hạn, lời trữ tình ngoại đề của Lỗ Tấn trong *AQ. chính truyện*. Những hiện tượng phong cách đó đều làm cho cấu trúc lời văn nghệ thuật thêm phong phú, sinh động.

Việc sáng tạo ngôn ngữ văn học không bao giờ bắt đầu từ bản thân ngôn từ, mà bắt đầu từ ý đồ phản ánh đời sống. Lời văn tác phẩm cũng không phải là một ngôn ngữ trừu tượng nào. Nó là hình thức tác phẩm, và phải thưởng thức nó như là sự biểu hiện của nội dung, do nội dung quy định về mọi mặt.

Chương XVII. THỂ LOẠI CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

I – KHÁI NIỆM THỂ LOẠI CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Thể loại – hình thức chỉnh thể của tác phẩm văn học

Tác phẩm văn học là sự thống nhất trọn vẹn của các yếu tố đề tài, chủ đề, tư tưởng nhân vật, kết cấu, cốt truyện, lời văn. Nhưng sự thống nhất ấy lại được thực hiện theo những quy luật nhất định. Thể loại tác phẩm văn học là khái niệm chỉ quy luật loại hình của tác phẩm, trong đó ứng với một loại nội dung nhất định có một loại hình thức nhất định, tạo cho tác phẩm một hình thức tồn tại chỉnh thể.

Trong thể loại tác phẩm văn học bao giờ cũng có sự thống nhất, quy định lẫn nhau của các loại đề tài, chủ đề, cảm hứng, hình thức nhân vật, hình thức kết cấu và hình thức lời văn. Chẳng hạn, nhân vật kịch, kết cấu kịch, hành động kịch với lời văn kịch, hoặc nhân vật trữ tình, kết cấu thơ trữ tình và lời thơ, luật thơ... Sự thống nhất này lại do những phương thức chiếm lĩnh đời sống khác nhau quy định, thể hiện những quan hệ thẩm mĩ khác nhau đối với hiện thực, mang những khả năng khác nhau trong tái hiện đời sống. Bởi vì các phương thức ấy ứng với các hình thức hoạt động nhận thức của con người – hoặc trầm tư, chiêm nghiệm, hoặc qua các biến cố liên tục, hoặc qua xung đột, mâu thuẫn, hoặc qua các sự thật sinh động... Đến lượt mình, các thể loại lại tạo cho nó một kênh giao tiếp với người đọc. Giao tiếp thơ khác giao tiếp kịch, và giao tiếp bằng tiểu thuyết khác với giao tiếp bằng các thể loại kí. Mỗi kiểu giao tiếp như vậy lại đòi hỏi những ngôn ngữ và phương tiện riêng, truyền thống và kinh nghiệm riêng. Chính vì vậy mà thông tin về thể loại tác phẩm là rất cần thiết đối với sáng tác và tiếp nhận văn học. Không phải ngẫu nhiên mà sau nhan đề tác phẩm người ta thường thông báo ngay tên thể loại tác phẩm : *Épghêni Ônêghin* – Tiểu thuyết bằng thơ, *Những linh hồn chết* – Trường ca, *Vườn anh đào* – Hài kịch bốn hồi, *Con trâu* – Tiểu thuyết, *Tháng ba ở Tây Nguyên* – Kí sự, *Những người đi tới biển* – Trường ca, *Người đàn bà ngồi đan* – Thơ, *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* – Truyện ngắn. Hoặc xa xưa

hơn, tên thể loại trở thành một bộ phận không tách rời của tên tác phẩm : *Bình Ngô đại cáo, Bạch Đằng giang phú, Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc, Truyền kì mạn lục, Hoàng Lê nhất thống chí, Truyện Hoa tiên, Chinh phụ ngâm, Tam quốc chí diễn nghĩa*... Ở đây, nói tới thể loại là nói tới một cách tổ chức tác phẩm, một kiểu tái hiện đời sống và một kiểu giao tiếp nghệ thuật.

Thể loại tác phẩm văn học là một hiện tượng loại hình của sáng tác và giao tiếp văn học, hình thành trên cơ sở sự lặp lại có quy luật của các yếu tố tác phẩm. Đó cũng là cơ sở để người ta tiến hành phân loại tác phẩm. Nhưng thể loại tác phẩm không giản đơn chỉ là loại hình và lặp lại. Bản chất của sáng tạo nghệ thuật là tính độc đáo không lặp lại. Sự vận động cuộc sống cũng luôn luôn sản sinh và làm biến động các giới hạn phản ánh, đổi mới các kênh giao tiếp và làm cho chúng tác động vào nhau, đan bện vào nhau trong các tác phẩm nghệ thuật độc đáo. Vì vậy, đối với từng tác phẩm văn học cụ thể có tầm cỡ, thể loại là toàn bộ các phương thức tổ chức, phản ánh và giao tiếp độc đáo của nó như một hệ thống chỉnh thể. Sự phân loại là một yêu cầu không thể thiếu để nhận thức các hiện tượng phức tạp, muôn vẻ của thế giới và cả của văn học. Sự phân loại thể loại, cũng như phân loại đề tài, chủ đề, cảm hứng, nhân vật, phân loại kết cấu, phân loại lời văn, dầu quan trọng đến đâu cũng chỉ là vấn đề có tính thứ hai, có tính ước lệ, nhằm hệ thống hóa các sự vật bề bộn.

Vấn đề có tính thứ nhất ở đây là hình thức tồn tại chỉnh thể của tác phẩm. Một hình thức như vậy trên thực tế đa dạng hơn bất cứ hệ thống phân loại nào. Người sáng tác, khi xây dựng tác phẩm, không giản đơn là làm cho tác phẩm của mình giống với các mẫu mực có trước.

Khi sáng tác *Épghêni Ônêghin*, Puskin đối lập với tiểu thuyết tình cảm chủ nghĩa mà ở đoạn kết bao giờ tội ác cũng bị trừng trị, còn đức hạnh được ngợi ca. Ông đề xuất khái niệm "tiểu thuyết tự do". Sáng tác *Chiến tranh và hòa bình*, L.Tônxtôi phân biệt nó với truyền thống tiểu thuyết châu Âu. Ông nói : "*Chiến tranh và hòa bình* là gì ? Đó không phải là tiểu thuyết, càng không phải là trường ca, càng không phải biên niên lịch sử. *Chiến tranh và hòa bình* là cái mà tác giả muốn và có thể diễn đạt trong hình thức như nó đã được thể hiện"(1). Rõ ràng, muốn nhận thức đặc điểm thể loại của một tác phẩm có giá trị, người ta vừa phải có tri thức về các quy luật lặp lại của thể loại, lại

(1) L.Tônxtôi. *Toàn tập*, T. 16. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1955, tr. 7 (tiếng Nga).

vừa phải biết nhận ra tính độc đáo trong sự vận dụng, sáng tạo thể loại của tác giả.

2. Sự hình thành và phát triển thể loại văn học

Sự xuất hiện các thể loại văn học trong lịch sử là cả một quá trình. Nếu đặt câu hỏi do đâu mà có anh hùng ca, bi kịch, thơ, phú, tiểu thuyết, do đâu mà có thơ lục bát, thơ song thất lục bát, thì câu trả lời sẽ phải là một công trình nghiên cứu khảo chứng về một quá trình phức tạp. Sự hình thành và phát triển của thể loại của văn học cũng có nghĩa là sự hình thành và phát triển của văn học qua các giai đoạn, bởi vì văn học không thể tồn tại mà không có thể loại. Quá trình ấy có thể xác định là trước hết nó bắt đầu bằng nhu cầu xã hội, bằng các khả năng và nhu cầu hoạt động văn hóa, giao lưu văn hóa, kinh qua sự thể nghiệm trong sáng tác của các nghệ sĩ, nhà văn, và cuối cùng hình thành những thể loại tương đối ổn định, có một khả năng phản ánh hiện thực nhất định. Từ đó thể loại ấy có thể được kế thừa, vận dụng và biến đổi cho phù hợp với điều kiện xã hội mới. Và cũng nhiều khi một thể loại sẽ đi đến chỗ suy tàn, hóa thân vào thể loại khác, còn nó thì chấm dứt sự tồn tại.

Chẳng hạn, thể loại anh hùng ca (hay còn gọi là sử thi) Hi Lạp như *Iliát* và *Ôdixê*. Thể loại này xuất hiện trước hết ở Mixini và Soarta trong các khúc ca của các ca sĩ chuyên ngợi ca các chiến tích của các thủ lĩnh quân sự của họ để phát huy thanh thế. Anh hùng (héro) lúc ấy có nghĩa là ông chủ, thủ lĩnh. Sau các vương quốc này bị đánh bại và chạy sang bờ tây Tiểu Á – Hi Lạp, và do hồi tưởng chiến tích xưa mà tạo ra các khúc ca ấy. Lúc đầu, chúng còn thô sơ, tản mạn, sau được các ca sĩ tài năng nâng cao và ghi lại khi vùng Aten đã trở thành một trung tâm thương nghiệp và hàng hải. Người ta nghiên cứu và nhận thấy sự hình thành các sử thi vùng Băng Đảo như Etđa, các sử thi *Nibelunghen, Bêôvunphơ* của người Giécman cũng đều như vậy. Các ca sĩ lúc ấy là loại nhà thơ tức hứng, không bao giờ hát lại lần thứ hai bài thơ đã làm, nhưng cũng không có nghĩa là làm ra bài ca mới. Họ biến hóa những điệu, tỉnh, ý có sẵn như nhà nhạc sĩ dương cầm biến tấu một nét nhạc chủ đạo, và kể ra từng đoạn sự tích anh hùng. Chẳng hạn, sự sinh hạ người anh hùng, việc anh ta lớn lên, vũ khí của anh ta lợi hại thế nào, anh ta chuẩn bị ra trận, cuộc chiến diễn ra, lời nói của anh hùng trước khi vào trận, người và ngựa trang phục thế nào, tình nhân anh ta đẹp ra sao... Các khúc ca loại ấy chắp nối, biến đổi mà thành ra anh hùng ca như là thể loại biểu hiện kí ức về chiến tích anh hùng của quá khứ dân tộc. Truyện *Thánh Gióng* của ta cũng có tính chất một kiểu anh hùng ca với bấy nhiêu tình tiết.

Nhưng thể anh hùng ca cổ xưa không thể tồn tại, phát triển trong điều kiện ý thức thần thoại đã mất do xuất hiện máy in, đạn chì, đại bác. Các sáng tác mô phỏng anh hùng ca như *Hăngriat* của Vônte đã không còn sức hấp dẫn. Sự thay thế thể loại anh hùng ca bằng tiểu thuyết còn do những lí do xã hội lịch sử sâu sắc hơn. Chẳng hạn, do sự mâu thuẫn giữa cá nhân và chế độ xã hội, nhu cầu ý thức cá nhân phát triển mà vai trò các anh hùng trong cuộc sống đổi thay, không như trước nữa.

Các thể loại văn học thịnh hành ngày nay như truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết, kí, kịch đều đã xuất hiện từ xưa ở phương Tây, đặc biệt biến động lớn vào thời Phục hưng, nhưng phải đến thời kì cận đại, nhất là vào thế kỉ XIX, mới có hình thức hoàn chỉnh trong sáng tác của các bậc thầy như Puskin, Gôgôn, L.Tônxtôi, Đôxtôiépxki, Bandắc, Xtăngđan, Phlôbe, Ípxen, Bécna Sô, Sêkhốp...

Ở Trung Quốc cổ đại, trong một điều kiện lịch sử xã hội khác, đã không xuất hiện các thể loại văn học tự sự và kịch như phương Tây, mà phát triển các tác phẩm với thể loại trữ tình như *Kinh thi, Li tao*, các tác phẩm chính luận của "chư tử", các truyện kí như *Tả truyện, Sử kí*. Thể loại tiểu thuyết phát triển muộn, và mãi đầu thế kỉ XX mới có kịch nói.

Ở Việt Nam, thể loại văn học phát triển muộn. Do ảnh hưởng của văn hóa Hán và trong điều kiện chế độ phong kiến trung đại kéo dài, các thể loại trữ tình như thơ, phú, các thể loại truyện kí truyền kì như *Việt điện u linh, Lĩnh Nam chích quái, Hoàng Lê nhất thống chí, Thượng kinh kí sự*... viết bằng tiếng Hán. Văn học tiếng Việt, phát triển loại thơ Nôm, ngâm khúc và truyện thơ Nôm như *Quốc âm thi tập, Truyện Kiều, Chinh phụ ngâm*. Các thể loại văn học hiện đại phải bắt đầu từ những năm 20 của thế kỉ XX mới xuất hiện đầy đủ. Các sáng tác truyện dài đã thấy ở Hồ Biểu Chánh những năm 20, nhưng phải sang những năm 60, 70 mới xuất hiện quy mô như *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Cửa biển* của Nguyên Hồng, *Vùng trời* của Hữu Mai.

Như vậy, thể loại văn học là một hiện tượng mang tính thời đại rất rõ. Tiểu thuyết kiểu *Tố Tâm* (1925) với lối văn réo rắt, còn hơi hướng biền ngẫu nổi tiếng một thời đã không thể xuất hiện mười năm sau đó. Và lối tiểu thuyết lãng mạn Tự lực văn đoàn sang những năm 40 đã không còn là một hiện tượng được hâm mộ nữa. Cũng như vậy, các thơ trữ tình kiểu "thơ mới" không thể có địa vị trong điều kiện kháng chiến chống Pháp. Hoặc như thể thơ thất ngôn bát cú trong thời trung cổ của ta thường là thể thơ thể hiện những nỗi niềm cao cả, trong văn học hiện đại, lại thường là hình thức của thơ trào phúng, đả kích. Như vậy là địa vị lịch sử và chức năng của thể loại cũng có biến động lớn.

Là sản phẩm của sự phát triển văn học dân tộc, thể loại văn học mang tính dân tộc sâu sắc, gắn liền với ngôn ngữ, tâm lí và truyền thống văn hóa dân tộc. Thơ luật và tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc, thơ lục bát và truyện Nôm Việt Nam, anh hùng ca và bi kịch cổ đại Hi Lạp, tiểu thuyết Anh, Pháp, Nga thế kỉ XIX là những hiện tượng đậm đà tính dân tộc. Tính dân tộc thấm sâu vào các thành phần thể loại. Chẳng hạn, tiểu thuyết Trung Quốc từ xưa nổi lên hai yếu tố đặc trưng là "quái", "kì" và "sử". Các tiểu thuyết Trung Quốc càng gần với truyền thống thì càng mang hai thành phần đó. *Tam quốc chí diễn nghĩa, Thủy hử, Hồng lâu mộng, Đông Chu liệt quốc, Phong thần, Liêu Trai chí dị*... cho đến tiểu thuyết *Những hiện trạng kì quái mắt thấy trong hai mươi năm* của Ngô Nghiên Nhân (1866 - 1910), *Rừng thẳm tuyết dày* cũng đều không tách rời với yếu tố kì quái. Đồng thời yếu tố "sử" chẳng những đậm trong thời kì "văn sử bất phân" mà còn rất nổi bật trong tiểu thuyết cận đại và hiện đại. Chẳng hạn *Quan trường hiện hình kì, Văn minh tiểu sử* của Lí Bá Nguyên (1867 - 1906), *Sáng nghiệp sử* của Liễu Thanh, *Hồng kì phả* của Lương Bân...

Tính lịch sử của thể loại văn học còn thể hiện ở chức năng các thể loại và tương quan của chúng với nhau. Trong xã hội phong kiến, cả phương Đông và phương Tây đều có sự đối lập các thể loại cao thấp. Chẳng hạn bi kịch cao hơn hài kịch, thơ trữ tình, tụng ca, phú cao hơn tiểu thuyết, thơ trào phúng. Thời trung cổ cũng có khuynh hướng đối lập các thể loại văn học viết với các thể loại văn học dân gian. Ở ta, từng có đối lập văn học chữ Hán và văn học chữ Nôm. Trong một thời gian dài, ở Trung Quốc và Việt Nam, khái niệm *văn chương* không bao gồm tiểu thuyết, kịch và các truyện kể dân gian. Các tác giả của chúng thường khiêm tốn gọi là "nôm na chắp nhặt dông dài...". Đến Cao Bá Quát đọc Kiều, muốn vàn khâm phục mà vẫn còn kêu : "Than ôi ! Lấy quốc ngữ làm văn chương, thì ta chưa dám, nhưng lấy văn chương mà coi quốc ngữ, thì ta có phần tán thành"(1).

Quan điểm trên rõ ràng có liên quan đến tư tưởng nho gia và đạo gia vốn từ xưa khinh thường tiểu thuyết và văn học dân gian. Bản thân tên gọi "tiểu thuyết" cũng hàm ý coi thường : các học thuyết vặt mà Ban Cố xếp vào hạng thứ 10 trong số mười loại học thuyết thời cổ đại, đối lập với đạo lớn, đạo thánh hiền của nho gia, đạo gia. Vì quan điểm đó, nhiều tác giả tiểu thuyết đã phải giấu tên, mà kí biệt hiệu, chẳng hạn tác giả *Kim Vân Kiều truyện* là Thanh Tâm Tài Nhân nay vẫn

(1) Cao Bá Quát. *Quốc ngữ và văn chương*. Trong sách : *Từ trong di sản*... Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1981, tr. 150.

chưa biết là ai, cũng như tác giả tiểu thuyết *Kim Bình Mai* là Lan Lăng Tiếu Tiếu Sinh vậy.

Các nhà văn khai sáng và nhất là các nhà văn lãng mạn cuối thế kỉ XVIII - đầu thế kỉ XIX đã chống lại một ranh giới cứng nhắc giữa các thể loại, chống lại sự đối lập văn học viết và văn học dân gian, mở đầu sự tổng hợp tạo ra một hệ thống thể loại văn học kiểu mới. Chính kịch - nay gọi là kịch, đã bao hàm cả yếu tố bi kịch và hài kịch, và tiểu thuyết trở thành thể loại văn học được ưa chuộng nhất. Thể loại này phát triển bao hàm cả các yếu tố của trữ tình và kịch.

Tính lịch sử của thể loại, như vậy, gắn liền với một hệ thống thể loại văn học đã hình thành trong lịch sử. Văn học đã biết đến các thể loại văn học còn mang tính nguyên hợp cổ đại và trung cổ, bao gồm các thể loại văn học dân gian, gắn với các hình thức sinh hoạt văn hóa dân gian, các thể loại văn học chính thống trung đại, bao gồm các thể văn thơ tao nhã và các thể văn hành chính thực dụng như cáo, chiếu, biểu, văn tế, truyện kí, sử kí, thư, luận... Thời này còn có các thể loại văn học tôn giáo như kinh, sự tích các thánh La Hán, kệ... Các thể loại đó phản ánh một thời kì văn và sử, triết, đạo đức, hành chính, tôn giáo bất phân. Cuối cùng là hệ thống các thể loại văn học nghệ thuật trong dạng phát triển, chỉ thuộc lĩnh vực văn học nghệ thuật. Dĩ nhiên, mỗi nền văn học dân tộc, qua các thời đại khác nhau cũng hình thành hệ thống thể loại văn học dân tộc và hệ thống ấy cũng biến đổi.

Như vậy, nghiên cứu thể loại phải chú ý đến tính lịch sử, tính thời đại, tính dân tộc và tính biến đổi của nó.

3. Tính quy luật loại hình của thể loại văn học

Nhấn mạnh đến tính chất định thể của thể loại đối với tác phẩm cũng như tính lịch sử, độc đáo của nó hoàn toàn không có nghĩa là phủ nhận tính truyền thống loại hình của nó. Đặc điểm hết sức quan trọng của thể loại văn học là, sự phối hợp tổ chức các phương diện nội dung, hình thức khác nhau của tác phẩm thành một chỉnh thể bao giờ cũng được tiến hành theo những phương thức có tính quy luật nhất định. Đó chính là phương diện tạo thành các loại của tác phẩm.

Có những ý kiến cho rằng, các cuộc "cách mạng" hoặc cách tân về thể loại đã dẫn đến sự phủ nhận quy luật thể loại và sự phân chia thể loại. Chẳng hạn, một học giả Pháp là P.Van Tieghen cho rằng : "Cuộc vận động hùng mạnh do chủ nghĩa lãng mạn khởi đầu nhằm giải phóng khỏi các hình thức truyền thống được xem như những hình thức cưỡng bức vẫn đang tiếp tục cho đến khi hoàn toàn thủ tiêu các hàng rào đã

từng phân chia ra các thể loại truyền thống"[1]. Đó là chưa kể quan niệm cực đoan của B.Crốtsê cho rằng tác phẩm có giá trị ở trực giác độc đáo không lặp lại, chứ không ở thể loại, từ đó mà phủ nhận ý nghĩa của bản thân vấn đề thể loại và sự phân loại.

Thực ra không phải như vậy. Việc các tác giả vẫn tiếp tục ghi dưới tên sách tên thể loại tác phẩm mà mình muốn giới thiệu với người đọc chứng tỏ rằng các phạm trù thể loại vẫn đang gắn liền với quan niệm của họ về tác phẩm. Tên gọi thể loại tự nó *có chức năng phân loại* hình thức tác phẩm. Nhà văn khi sáng tác biết rằng mình đang sáng tác hình thức này chứ không phải hình thức kia. Chẳng hạn, trong *Hoàng Việt thi tuyển*, Lê Quý Đôn viết : "Thơ nói chí thì phải trang trọng, thơ viếng cảnh cổ người xưa thì phải cảm khái, thơ đưa tặng thì phải dịu dàng... Phải dàn thếp ý thơ trước rồi đặt lời sau, sao cho không lẫn thể thơ này thành thể thơ khác thì mới là tinh, là thục"[2]. L.Tônxtôi từng nói : "*Chiến tranh và hòa bình* không phải là tiểu thuyết", nhưng đối với tác phẩm *Anna Carênina* ông lại nói : "Tiểu thuyết này chính là tiểu thuyết đầu tiên trong đời tôi"[3]. Trong cả hai trường hợp, tên gọi thể loại đều có chức năng định hướng phân loại hình thức đối với tác giả.

Quan trọng hơn, thể loại thể hiện một giới hạn tiếp xúc với đời sống, một cách tiếp cận, một góc nhìn, một trường quan sát, một quan niệm đối với đời sống, đồng thời cũng là một nguyên tắc xây dựng thế giới nghệ thuật. Giới hạn tiếp xúc hiện thực của kí khác thơ, của sử thi khác tiểu thuyết... Ghi tên thể loại vào tác phẩm, nhà văn dự báo cho người đọc cái vùng đời sống được quan tâm, cách tiếp cận và quan sát đối với nó, hướng họ vận dụng những kinh nghiệm nhất định vào thưởng thức tác phẩm. Đó là chiếc cầu nối liền tác giả và người đọc, chuẩn bị để họ đi vào tác phẩm. Đọc kí không giống đọc tiểu thuyết và thơ, hoặc văn chính luận. Nhìn vào thể loại, người đọc có ngay định hướng lựa chọn tác phẩm với mình trong một lúc nào đó. Loại tác phẩm và loại người đọc tương ứng với nhau. Khi muốn tạo một quan hệ mới giữa người đọc và tác phẩm, nhà văn bắt buộc phải suy nghĩ từ thể loại. Chẳng hạn, Bônđarép trong *Lời nói đầu* cho tập *Những khoảnh khắc*, đã viết : "Bất cứ quyển sách nào cũng bắt đầu sớm hơn rất nhiều khi viết được ra dòng thứ nhất. Từ bao năm trước tôi đã định viết một

---

(1) Chuyển dẫn từ Sernhetx. *Các thể loại văn học*. Nxb Trường đại học Tổng hợp Mátxcơva, 1982, tr. 6 (tiếng Nga).

(2) Xem : *Từ trong di sản*... Sđd, tr.88.

(3) L.Tônxtôi. *Toàn tập*, T. 62. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1955, tr. 25 (tiếng Nga).

quyển sách không phải là truyện vừa, không phải là tiểu thuyết, không phải biên niên, mà chỉ là quyển sách như bức tranh ghép về cuộc sống con người, trong đó những khoảnh khắc được nắm bắt của tồn tại sẽ được khái quát hết mức sẽ mài sắc các cảm giác của con người, buộc họ sẽ phải suy nghĩ về chính họ"(1).

Như vậy, dù là tuân theo hay đi chệch những chuẩn mực thể loại nào đó, nhà văn bao giờ cũng ý thức xem thể loại như một cách tiếp cận đời sống, một kênh giao tiếp với người đọc, và vì vậy, là những nguyên tắc tổ chức tác phẩm có tính loại hình và truyền thống.

Chính nhờ nội dung truyền thống và loại hình mà khái niệm thể loại đóng vai trò quan trọng của nó trong quá trình văn học. "Sự phát triển có kế thừa là một sự thống nhất biện chứng giữa sự bảo tồn và sự phủ định, sự trưởng thành cái mới từ cái cũ, sự tiếp nhận nó hay là đấu tranh với nó. Không có bảo tồn thì sẽ không có sự làm giàu thêm, tích lũy thêm ; không có phủ định thì không có phát triển, đổi mới"(2).

Thể loại chính là khái niệm chỉ phương diện tương đối ổn định, bền vững trong cấu trúc tác phẩm. Nhiều người đã khẳng định bản chất siêu cá tính của thể loại. Thể loại dường như trung lập với cá tính độc đáo không lặp lại của tác phẩm. Về mặt này, phạm trù thể loại mang tính chất bảo thủ. Tương ứng với điều đó, trong quá trình lịch sử văn học, thể loại thực hiện vai trò của nhân tố ổn định, phản ánh phương diện "hữu hạn" (trong ý nghĩa triết học của khái niệm này) của một giai đoạn phát triển nhất định của ý thức nghệ thuật.

Khẳng định tính ổn định và bền vững của thể loại không có nghĩa là phản tiến hóa, bất biến. Nhà nghiên cứu Xô viết Bakhtin có nói : "Thể loại văn học xét theo bản chất của nó là sự phản ánh các khuynh hướng vững bền, vĩnh viễn hơn cả của sự phát triển văn học. Thể loại bao giờ cũng giữ gìn các yếu tố cổ xưa, không mai một. Cái cổ xưa ấy chỉ được giữ lại trong thể loại nhờ sự *đổi mới* của chính nó, hay như người ta nói, nhờ sự hiện đại hóa nó. Thể loại bao giờ cũng vẫn thế, bao giờ cũng đồng thời vừa cũ vừa mới. Thể loại được tái sinh và đổi mới trong từng giai đoạn mới của sự phát triển văn học và trong từng tác phẩm, cá biệt của thể loại đó. Và đó là đời sống của thể loại"(3). Như vậy là trong thể loại có các yếu tố ổn định, truyền thống, lại vừa có các yếu tố đổi mới do tiến trình văn học và do tài năng sáng tạo của nhà văn đóng góp vào.

---

(1) Bôndarép. *Những khoảnh khắc*. Nxb Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1978, tr. 1 (tiếng Nga).

(2) Busmin. *Kế thừa trong sự phát triển của văn học*. Nxb Khoa học, Lêningrát, 1975, tr. 28 (tiếng Nga).

(3) Bakhtin. *Những vấn đề thi pháp của Đôxtôiépxki*. Nxb Nước Nga Xô viết, Mátxcơva, 1979, tr. 121 – 122, (tiếng Nga).

Tại sao các yếu tố cổ xưa được giữ lại, và tại sao thể loại lại tái sinh và đổi mới trong tác phẩm mới ? Đó là vì trong thể loại thể hiện các khả năng tổ chức văn bản, tổ chức sự phản ánh có tính quy luật, có tính "hữu hạn" trong các giai đoạn nhất định hoặc đối với toàn bộ văn học. Chẳng hạn, số lượng các thể văn, thể thơ trong mỗi nền văn học dân tộc là hữu hạn. Người ta không thể tùy tiện muốn tạo ra bao nhiêu thể cũng được, vì nó ứng với các khả năng của ngôn ngữ dân tộc cũng như thói quen của cái tai thẩm âm dân tộc, nhịp điệu đời sống dân tộc. Không thể lấy tiếng Nga để làm thơ lục bát hay đem tiếng Việt mà làm thơ âm tiết trọng âm kiểu Nga. Các phương thức phản ánh đời sống cũng hữu hạn. Các phương thức trữ tình, tự sự, kịch và sự pha trộn khác nhau của chúng vẫn là các quy luật cơ bản của miêu tả đời sống. Bởi vì sự tiếp cận cuộc sống con người chung quy cũng chỉ có ba con đường : hoặc là nghe người ta thuật lại, hoặc là tận mắt chứng kiến các sự kiện xảy ra, hoặc là nghe người ta thổ lộ can trường, gan ruột. Loài người cho đến nay vẫn chưa tìm ra được phương thức nào mới lạ hơn. Các hiện tượng thẩm mĩ của đời sống và của nghệ thuật vốn hết sức đa dạng, nhưng các phạm trù thẩm mĩ vẫn là con số hữu hạn. Và chừng nào còn như vậy, thì vẫn còn loại tác phẩm ca ngợi gắn với cái cao cả, cái đẹp, tác phẩm châm biếm, hài hước gắn liền với cái hài, vẫn còn loại bi kịch, hài kịch, bi – hài kịch, truyện cười, thơ trào phúng...

Như vậy là thể loại văn học thể hiện các quy luật phản ánh đời sống và tổ chức tác phẩm tương đối bền vững ổn định, đã được định hình trong thực tiễn sáng tác. Nhưng mặt khác, thể loại cũng được tái sinh, đổi mới để thích ứng với nội dung hiện thực. Nghệ sĩ lớn thường tiếp thu các truyền thống thể loại khác nhau, tạo ra các *hình thức thể loại* mới. Người ta đã nói đến hình thức tiểu thuyết đa thanh của Đôxtôiépxki cũng như hình thức tiểu thuyết sử thi tâm lí của L.Tônxtôi trong *Chiến tranh và hòa bình*, hình thức kịch tự sự của Brết.

Là một công cụ không thay thế được để nhận thức các phương diện đời sống đã được định hình, đã được mài giũa trong quá trình văn học, thể loại văn học tự nó, nếu tách rời khỏi các phạm trù khác, thì không thuyết minh gì về các cội nguồn của sự cách tân nghệ thuật. Các cuộc cải tạo lại hệ thống thể loại đã cho thấy nhà văn đã phải "cãi lại" truyền thống thể loại và sẽ không hiểu được điều đó nếu đắm mình trong phạm vi truyền thống đó. Muốn lí giải được sự vận động của thể loại thì phải xem xét nó trong tương quan với hiện thực đời sống, với các phạm trù khác như trào lưu văn học, phương pháp sáng tác và phong cách nghệ thuật, để nhận ra *sự vận động của thể loại trong các hình thức mới của nó.*

Từ đó có thể thấy rằng sẽ khó tránh khỏi phiến diện nếu xem xét đặc sắc của một nền, một giai đoạn văn học mà chỉ đóng khung trong phạm vi hệ thống thể loại. Và cũng sẽ phiến diện không kém nếu nghiên cứu giai đoạn văn học đó mà bỏ qua vai trò của thể loại, chỉ nói đến phương pháp và phong cách.

II - SỰ PHÂN LOẠI VĂN HỌC VÀ PHÂN CHIA THỂ LOẠI TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Sự phân loại văn học

Như đã nói trên, thể loại là hình thức chỉnh thể của tác phẩm văn học xuất hiện lần lượt trong lịch sử văn học. Nói đến lịch sử văn học về mặt thể loại là nói đến chuỗi liên tục các sự xuất hiện, biến đổi và phát triển của các thể loại văn học với các hình thức đa dạng của nó. Đồng thời các thể loại ấy cũng bộc lộ những quy luật chung trong sự phản ánh đời sống và trong cấu tạo tác phẩm. Do đó, để chiếm lĩnh các quy luật tổ chức thể loại văn học, từ xưa người ta đã tiến hành phân loại tác phẩm. Lí luận văn học xưa nay đã biết đến nhiều cách phân loại khác nhau, nhưng quan trọng nhất là các cách sau đây :

Cổ xưa và phổ biến nhất ở phương Tây là việc chia toàn bộ tác phẩm văn học ra làm ba loại, xuất phát từ phương thức phản ánh hiện thực của chúng. Arixtốt là người sớm nhất đề xuất sự phân biệt này trong công trình *Nghệ thuật thi ca* của ông. Ông nói đến ba phương thức mô phỏng "hiện thực" : "Hoặc có thể như Hôme kể về sự kiện như về một cái gì ở ngoài mình, hoặc là người mô phỏng vẫn là bản thân anh ta, không thay đổi bộ mặt của mình, hoặc là trình bày mọi nhân vật được miêu tả như là những người hành động và hoạt động"[1]. Loại thứ nhất là tự sự, loại thứ hai là trữ tình, loại thứ ba là kịch. Các học giả đời sau như Horatxơ, Boalô cũng đều theo đó mà chia làm ba loại. Trong sách *Nghệ thuật thơ ca*, Boalô trình bày thơ trữ tình như là "loại thơ thứ yếu" và trình bày bi kịch, hài kịch và anh hùng ca như là "thể thơ chủ yếu".

Bêlinxki đã phân tích ba loại tác phẩm này càng chi tiết trên những tiêu chí sâu hơn trong bài báo "*Sự phân chia thơ ra loại và kiểu*" (1841). Nhà phê bình thuyết minh đặc điểm các loại, trình bày sự diễn biến của nó và khẳng định : "Thơ (tức văn học - T.Đ.S) chỉ có ba loại, ngoài ra không có loại nào nữa, và cũng không thể có hơn".

---

(1) Arixtốt. *Nghệ thuật thi ca*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1957, tr. 45 (tiếng Nga).

Bêlinxki căn cứ vào yêu cầu miêu tả tính cách và thể hiện tư tưởng tình cảm nhà văn mà phân loại. Theo ông, tác phẩm loại tự sự tái hiện đời sống thông qua việc miêu tả *sự kiện*. Trong sự kiện, có sự thâm nhập sâu sắc tư tưởng, tình cảm của nhà thơ vào các hành động bên ngoài của nhân vật, làm cho không phân biệt được nhau nữa. Ở đây, nhà thơ không xuất hiện nữa. Một thế giới tạo hình xác định đang tự phát triển. Và nhà thơ dường như chỉ có một việc làm kể lại các sự kiện tự vận động và tự kết thúc đó. Bởi vì, ở loại này, tác giả có thể đứng ngoài mà kể, cũng có thể để cho nhân vật tự kể, không bị hạn chế nào, sự phản ánh của nó có thể hết sức sâu rộng, chi tiết. Loại này bao gồm thơ tự sự, tiểu thuyết, ngụ ngôn v.v...

Loại trữ tình gồm các tác phẩm thông qua sự bộc lộ tình cảm của tác giả mà phản ánh hiện thực. Ở loại này, tác giả trực tiếp bộc bạch những cảm xúc và tình cảm yêu ghét của mình trước hiện thực đời sống. Ở đây, thơ dừng lại ở nhân tố nội tại, ở cảm giác và các ý nghĩ trong giai đoạn tìm tòi, tinh thần từ hiện thực bên ngoài rút lui vào bản thân, đem mọi vật bên ngoài chuyển vào bản thân và trút mọi sắc thái sặc sỡ phong phú ấy cho thơ. Ở đây, cá tính nhà thơ chiếm vị trí chủ đạo, và chúng ta chỉ còn biết thông qua cá tính nhà thơ mà cảm thụ và lí giải tất cả. Loại này thường không có cốt truyện hoàn chỉnh, dung lượng thường ngắn, bao gồm cả văn xuôi trữ tình v.v...

Loại kịch gồm các tác phẩm đem nhân vật đặt lên sân khấu để chúng tự biểu hiện qua hành động của chúng. Loại này cũng giống loại tự sự ở chỗ có những sự kiện vốn là sự thống nhất của các lực lượng chủ quan và khách quan đang phát triển. Nhưng loại sự kiện này không thuần túy là bên ngoài. Loại sự kiện này không phải tự nhiên hiện ra mà là có chuẩn bị. Nó xuất phát từ một động lực mà ta không biết, kinh qua một sự phát triển tự do lại rơi trở về trong bản thân nó. Chúng ta nhìn thấy cả một quá trình phát sinh và xuất hiện của sự kiện bắt nguồn từ ý chí và tính cách cá nhân. Mặt khác, các tính cách này không tự khép kín trong bản thân, mà không ngừng bộc lộ ra bên ngoài, nhất là bộc lộ bộ mặt tinh thần qua các xung đột thực tế. Tác phẩm loại này vừa có cốt truyện hoàn chỉnh lại vừa có yếu tố trữ tình. Nó bao gồm hài kịch, bi kịch, chính kịch...(1).

Ở Trung Quốc, với những điều kiện xã hội, lịch sử, văn học khác, lại có những truyền thống phân loại khác. Song phân chia thể loại văn học sớm nhất của Trung Hoa chỉ có hai loại : thơ và văn xuôi (tản văn). Tào Phi, trong thiên "Điển luận", *Luận văn*, nói : "Văn có gốc giống

(1) Xem : Bêlinxki. *Sự phân chia thơ ra loại và kiểu. Toàn tập*, T. 5. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Máixcơva, 1951.

nhau mà ngọn khác nhau. *Văn tấu, nghị* thì lời phải nhã, văn *thư, luận* cần có lí, văn *minh lỗi* trọng sự thực, văn *thơ phú* thì phải lộng lẫy". Bốn loại mà Tào Phi đưa ra, thực ra chỉ có hai loại thơ và văn xuôi.

Sau Tào Phi, văn học Trung Quốc phát triển thêm, và ý thức phân loại cũng tiến triển thêm. Lục Cơ viết *Văn phú*, Chấp Ngu viết *Văn chương lưu biệt luận*, Tiêu Thống viết *Văn tuyển tự*, Lưu Hiệp viết *Văn tâm điêu long* đều đề cập tới sự phân loại. Nhưng nhìn chung, cách chia phần nhiều bề ngoài, như dựa vào thể văn, công dụng và đề tài nên vụn vặt, phồn tạp. Chẳng hạn, Tiêu Thống chia làm 38 loại văn học, lại chia phú ra 15 loại, thơ ra 23 loại. Có người, thậm chí lại chia thành một hai trăm loại. Từ các đời Tống, Nguyên về sau, tiểu thuyết và kịch phát triển, nhưng vì bị văn nhân phong kiến xem thường, gạt ra ngoài hàng văn chương nên cũng không được dự phân loại. Mãi đến cuối đời Thanh, do dịch thuật nhiều kịch và tiểu thuyết nước ngoài nên kịch và tiểu thuyết trong nước cũng được coi trọng. Trên cơ sở đó, các sách vở, báo chí Trung Quốc phổ biến thừa nhận văn học có 4 loại : thơ ca, văn xuôi, tiểu thuyết và kịch. Cơ sở phân loại này là truyền thống phân loại của Trung Quốc kết hợp với các tiêu chí phân loại phương Tây.

Theo cách "chia bốn" này, *thơ ca* gồm thơ trữ tình và thơ tự sự, vì cách miêu tả nhân vật, kết cấu ngôn ngữ có nhiều điểm chung. Loại *tiểu thuyết*, so với truyền thống châu Âu chỉ là một phần của loại tự sự. Nhưng vì có các đặc điểm nổi bật là lấy việc mô tả con người, khắc họa tính cách làm trung tâm, có nhiều đặc điểm riêng trong cốt truyện, trần thuật, lời văn khác hẳn với thơ và văn xuôi, lại thêm có vị trí đặc biệt trong đời sống tinh thần người hiện đại nên tách ra làm một loại. Loại *văn xuôi* bao gồm toàn bộ các thể loại văn học không phải thơ ca, tiểu thuyết, kịch. Phạm vi loại này rất rộng, bao gồm văn xuôi trữ tình, văn xuôi có cốt truyện như du kí, tạp kí, phóng sự, truyện kí kết hợp trần thuật và bình luận như tạp văn, tiểu phẩm. Cái chung của các tác phẩm loại này là không phải thơ ca, tiểu thuyết, kịch lại có chất văn học, khác hẳn văn thông tấn, hành chính, thực dụng thông thường. Còn như loại kịch thì hoàn toàn trùng với loại kịch của quan niệm châu Âu.

Các giáo trình lí luận văn học của ta chủ yếu dựa trên cơ sở lối "chia ba", nhưng chọn trình bày bốn thể loại tiêu biểu : thơ trữ tình, kịch, tiểu thuyết, kí. Các thể tạp văn, văn chính luận nghệ thuật được xếp vào loại kí.

Các cách phân loại nói trên tuy có các ưu điểm khác nhau nhưng đều mang tính chất tương đối. Bởi vì, trên thực tế, thể loại văn học rất đa dạng, không một lối nào bao quát được trọn vẹn và sít sao. Trước hết là các thể loại trung gian, kết hợp loại này và loại kia, không dễ

quy hẳn về một loại nào. Chẳng hạn thơ tự sự – trữ tình, kịch – thơ, tùy bút, bút kí. Theo cách "chia ba" nói trên, nhiều loại "văn xuôi" như đã nói trên đây không đặt được vào loại trữ tình vì có nhiều yếu tố cốt truyện. Mặt khác, nhiều thể loại kí quy vào loại tự sự cũng không thật thích hợp, vì cốt truyện ít phát triển, mà chất trữ tình lại cao. Theo cách "chia bốn" thì, chẳng hạn, thơ văn xuôi có thể vừa liệt vào thơ hoặc vào loại văn xuôi ; ngụ ngôn có thể vừa liệt vào loại văn xuôi lại vừa có thể liệt vào loại tiểu thuyết ; anh hùng ca vừa thuộc loại thơ vừa lại thuộc loại tiểu thuyết. Nhưng rõ ràng quy vào loại tiểu thuyết cả ngụ ngôn và anh hùng ca thì không thích hợp với quan niệm về tiểu thuyết, nghĩa là trên thực tế đã biến tiểu thuyết thành khái niệm chỉ loại tự sự rồi. Nhược điểm lớn của cách "chia bốn" là loại văn xuôi (tản văn) quá rộng, bao gồm các loại văn có sự kiện, cốt truyện như kí sự, phóng sự với loại văn nghị luận, tiểu phẩm.

Tuy nhiên, cách "chia ba" có ưu điểm lớn là dựa vào các quy luật xây dựng hình tượng, phương thức phản ánh đời sống mà phân chia, tiêu chuẩn phân loại tương đối nhất quán, nhưng nhược điểm là chưa bao quát hết các hiện tượng văn học nghệ thuật, nhất là nhiều loại kí, tạp văn, tiểu phẩm. Mặt khác, cách "chia ba" chú ý nhiều đến các phương thức nội tại mà ít quan tâm hình thức văn học của tác phẩm, chẳng hạn như sự phân biệt văn xuôi và thơ ca. Trong thực tế nghiên cứu, phê bình hiện nay, người ta thường nói tới ba loại : thơ, văn xuôi, kịch. Ưu điểm của cách "chia bốn" là bù lấp được khiếm khuyết của cách "chia ba", khẳng định vị trí của loại văn xuôi và nhấn mạnh vai trò của loại tiểu thuyết – "sử thi của thời hiện đại". Chính vì vậy, một số giáo trình của ta cũng có cách chia gần gũi với cách này. Nhưng cách này cũng thiếu lôgíc khi đem đặt tiểu thuyết – một *thể loại* – cùng dãy với các *loại* văn học khác.

Trong các công trình nghiên cứu hiện đại cũng có đề xuất những cách "chia bốn" khác. Chẳng hạn, ngoài ba loại truyền thống, người ta bổ sung thêm loại "châm biếm"(1), hoặc bổ sung thêm loại tiểu thuyết như là loại tự sự hiện đại, tổng hợp trong mình đặc điểm của ba loại kia(2), hoặc loại "giáo huấn". Nhưng chưa thật hợp lí và chưa được chấp nhận rộng rãi.

Trong giáo trình này, các thể loại văn học được chia một cách quy ước làm *năm loại*. Sở dĩ tách kí ra làm một loại riêng, mặc dù nó có

---

(1) Xem : Bôrép. *Lí luận văn học*. Mátxcơva, 1964.

(2) Xem : Dnheprốp. *Những vấn đề của chủ nghĩa hiện thực*. Nxb Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1964. *Tư tưởng của thời đại, hình thức của thời đại*. Nxb Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1982.

đặc điểm của loại tự sự và có hình thức văn xuôi, là vì kí thực sự là một *lĩnh vực văn học* đặc thù. Đó là các tác phẩm văn xuôi, tái hiện các hiện tượng đời sống và nhân vật như là các sự thật xã hội, không tô vẽ. Tâm thế người viết kí và đọc kí khác hẳn tâm thế người viết và đọc văn học tự sự. Đó là hình thức văn học để chiếm lĩnh các sự thực ngoài văn học của đời sống. Người ta tìm đến kí sự, phóng sự, bút kí, hồi kí, nhật kí, truyện kí, du kí... là tìm đến các sự thật của đời sống không được đưa vào lịch sử, cũng chưa hóa thân vào các hình tượng nghệ thuật bay bổng của trí tưởng tượng. Chính đặc trưng ấy làm cho kí có một sức sống riêng, trở thành một lĩnh vực văn học đặc thù, không thể nhập chung vào các loại khác.

Văn học ta cũng như Trung Quốc và nhiều nước khác, có nhiều tác phẩm văn học chính luận như cáo, chiếu, biểu, tuyên ngôn độc lập, thư, bài báo, văn bia, văn tiểu phẩm... đã vượt quá yêu cầu các tài liệu hành chính, quan phương, báo chí thông tấn để trở thành những áng "thiên cổ hùng văn". Chúng hợp thành một lĩnh vực văn học nghệ thuật đặc thù trong đó các tác phẩm có sự kết hợp tài tình giữa sự thực hiển nhiên, lôgíc đanh thép, cảm xúc mãnh liệt để trở thành các hiện tượng thẩm mĩ có sức lôi cuốn sâu xa tình cảm và lí trí con người. Các tác giả của loại này không nhất thiết là có ý định làm văn nghệ và không phải mọi tác phẩm thuộc loại trên đều có giá trị văn học cả. Nhưng các kiệt tác của chúng lại tạo thành một loại đặc thù của văn học không thể chối cãi.

Nếu cách "chia ba" đã khái quát được các loại cơ bản của sáng tác văn học "đích thực" thì kí và văn chính luận là các loại văn học trưởng thành ở chỗ giao nhau giữa các nhu cầu nghệ thuật và nhu cầu thực tiễn, nhu cầu nhận thức sự thật khách quan và nhu cầu mĩ cảm. Hai loại văn học này có những điểm chung với các loại nghệ thuật thực dụng, kiến trúc, đizai, mĩ thuật công nghiệp.

Cách chia này cũng đáp ứng yêu cầu nghiên cứu giảng dạy văn học ở các khoa Ngữ văn cũng như yêu cầu giảng dạy bộ môn Văn ở các trường trung học. Cách chia này có ưu điểm là kết hợp truyền thống phân loại phương Tây với đặc điểm của văn học dân tộc cổ xưa và hiện đại, đồng thời khắc phục được nhược điểm của cách "chia bốn".

2. Sự phân chia thể loại tác phẩm văn học

Sự phân loại tác phẩm là bước đầu tiên để nhận thức các quy luật thể loại chứ chưa phải là tất cả. Phân loại như trên chỉ là nấc thang thứ nhất để tiến lên nhận thức hình thức thể loại của tác phẩm.

Thể loại, hay còn gọi là *thể tài*, thông thường được xem là *thể* hay *kiểu, dạng* của loại văn học. Chẳng hạn, loại tự sự gồm các "thể" (hay thể loại, thể tài) tiểu thuyết, truyện ngắn, truyện vừa, anh hùng ca... hoặc loại kịch gồm bi kịch, hài kịch, chính kịch... Người ta thường quy cho "thể" cái ý nghĩa tiểu loại (loại bé) và "chia loại ra các thể". Quan niệm đó đã thành truyền thống và có cơ sở ; nhưng không nên lí giải một chiều để tránh ngộ nhận. Người ta có thể phân loại tác phẩm, nhưng không thể phân chia tác phẩm ra thể, vì thể có trước mọi sự phân chia. Sự phân chia thể loại tác phẩm, thực chất là phân loại nội dung và hình thức thể loại.

Thực tế văn học cho thấy, cùng thuộc một *loại* văn học nhưng các thể loại văn học khác nhau rất sâu sắc. Do đó, cần tiếp tục tiến hành phân chia theo các *tiêu chí* khác nữa.

Ngoài các đặc trưng của *loại* (chủng loại) văn học như tự sự, trữ tình, kịch, kí, văn chính luận như đã nói trên, các thể loại còn phân biệt nhau bởi *hình thức lời văn :* thơ (văn vần) hay văn xuôi. Chẳng hạn, truyện thơ hay truyện văn xuôi, thơ và thơ văn xuôi, kịch thơ và kịch nói, thơ ngụ ngôn và truyện ngụ ngôn.

Từ hình thức lời văn phải dẫn đến khái niệm *thể văn*, tức hình thức lời văn được tổ chức theo một thể thức nhất định. Khi nói đến *thể thơ* hai chữ, ba chữ, bốn chữ, năm chữ, sáu chữ, bảy chữ, tám chữ, thể luật, thể lục bát, song thất lục bát, hát nói, từ, thể tự do... là nói đến phương diện thể văn của thể loại thơ. Mỗi dân tộc có hệ thống các thể văn vần làm cơ sở cho các thể loại thơ của họ.

Trong văn học Việt Nam còn có thể văn biền ngẫu (không phải văn xuôi) và thể văn xuôi. Văn xuôi cũng có nhiều thể khác nhau gắn với nội dung của nó ; chẳng hạn : thể nhật kí, thể thư tín, thể cáo, chiếu, biểu, văn bia... Mỗi thể lại có yêu cầu về bố cục, về phong cách ngôn từ mà người viết phải tôn trọng, hoặc phải tính đến khi vận dụng.

Tác phẩm loại tự sự nói chung sử dụng văn trần thuật, tác phẩm kịch sử dụng văn đối thoại, còn thơ là văn thổ lộ, giãi bày đầy xúc cảm. Không thể hiểu đúng thể loại mà bỏ qua đặc trưng thể văn của nó. Dĩ nhiên, không phải mọi đặc trưng về văn đều được xem là đặc trưng thể văn. Chỉ có thể xem là tiêu chí thể văn những đặc điểm ổn định, đạt đến mức hoàn thiện, chuẩn mực, có thể được lặp lại trong các sáng tác khác.

Sự khác biệt về *dung lượng* tác phẩm cũng là một tiêu chí quan trọng để phân biệt thể loại. Đó là một căn cứ để phân biệt thơ và trường ca, khúc ngâm ; phân biệt truyện dài, truyện vừa, truyện ngắn ; phân biệt kịch ngắn (một hồi) và kịch nhiều hồi.

Cảm hứng, tình điệu cũng là tiêu chí phân loại quan trọng khi người ta phân biệt bi kịch và hài kịch, dựa vào cái bi hay cái hài thấm nhuần trong vở kịch và chi phối cấu trúc của nó. Đó cũng là cơ sở để phân biệt thơ ca ngợi (tụng ca) và thơ trào phúng, châm biếm, đả kích ; phân biệt ngụ ngôn và truyện cười.

Ngoài các tiêu chí phân loại đã thành truyền thống và được chấp nhận ở các mức độ khác nói trên, trong giới nghiên cứu Xô viết hiện nay còn đề xuất tiêu chí phân loại dựa vào đặc điểm *nội dung thể loại*. Thực ra lối phân loại dựa vào nội dung cũng đã được vận dụng từ xưa. Chẳng hạn, người ta phân biệt thơ tình, thơ phong cảnh, thơ vịnh sử, thơ điền viên... hoặc truyện truyền kì, truyện trinh thám, truyện tâm lí xã hội, truyện phong tục, truyện sản xuất, truyện chiến đấu, truyện lịch sử... Tuy nhiên, do chỗ chưa phân biệt đặc trưng nội dung của đề tài, tác phẩm và đặc trưng nội dung thể loại, nên cách chia còn pha tạp, thiếu khoa học. Nội dung thể loại phải là nội dung có tính *loại hình*, được lặp đi lặp lại qua các đề tài khác nhau. Đó là các *thuộc tính chung của một vùng tiếp xúc* có ranh giới loại hình trong việc miêu tả, phản ánh hiện thực. Theo quan niệm đó, các nhà nghiên cứu Xô viết đã đề xuất ba *nhóm nội dung thể loại* chủ yếu, mà căn cứ vào đặc trưng nội dung của mỗi nhóm, có thể gọi một cách ít nhiều ước lệ là : thể loại *lịch sử dân tộc*, thể loại *thế sự*, thể loại *đời tư*[1].

Thể loại lịch sử dân tộc gồm các tác phẩm tập trung miêu tả các sự kiện liên quan tới vận mệnh quốc gia, dân tộc, trong đó điều có ý nghĩa quan trọng nhất là hoạt động của các cá nhân và tập thể nhằm bảo vệ lợi ích dân tộc, quốc gia. Đó là các tác phẩm thuộc loại sử thi như *Iliát, Phù Đổng Thiên Vương, Sơn Tinh – Thủy Tinh, Đẻ đất đẻ nước*, truyền thuyết về Bà Trưng, Bà Triệu, *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, *Mẫn và tôi* của Phan Tứ, *Ta đi tới, Việt Bắc* của Tố Hữu, *Taratx Bunba* của Gôgôn...

Tác phẩm loại thế sự tập trung thể hiện phương thức sinh hoạt dân sự, công cộng trong xã hội hay của các tầng lớp người trong xã hội, đề xuất các nguyên tắc chuẩn mực sinh hoạt cộng đồng, các quan niệm công lí xã hội. Đó là các loại cổ tích thế sự như *Tấm Cám, Thạch Sanh*, các bài thơ loại *Thói đời* của Nguyễn Bỉnh Khiêm, thơ trào phúng của Tú Xương, truyện *Nhị độ mai, Trinh thử*, các hài kịch của Môlie như *Táctuýp, Lão hà tiện*, truyện dài *Những linh hồn chết* của Gôgôn...

---

(1) Xem : Pôxpêlốp. *Những vấn đề về sự phát triển của văn học*. Nxb Giáo dục, Mátxcơva, 1972, tr. 152 – 252 (tiếng Nga) ; Pôxpêlốp (chủ biên). *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Sđd, tr. 380 – 382 (tiếng Nga) ; Sernhetx. *Các thể loại văn học*. Sđd, tr. 66 – 186 (tiếng Nga).

Thuộc thể loại đời tư là các tác phẩm tập trung khắc họa đời sống và số phận của các cá nhân riêng biệt, tái hiện sự hình thành, phát triển nhân cách và cá tính của chúng qua các xung đột với môi trường xung quanh. Chẳng hạn, các bài thơ tình, *Truyện Kiều*, các tiểu thuyết *Đỏ và đen* của Xtăngđan, *Bà Bôvari* của Phlôbe, *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, kịch *Nhà búp bê* của Ipxen, truyện ngắn *Tiếc thương những ngày đã mất*, *Khổng Ất Kỉ* của Lỗ Tấn.

Các loại thể tài trên trong các tác phẩm văn học lớn thường không tách biệt nhau, mà kết hợp với nhau. Chẳng hạn, *Truyện Kiều* có yếu tố đời tư kết hợp với yếu tố thế sự. Tác phẩm *Chiến tranh và hòa bình* kết hợp yếu tố sử thi với yếu tố thế sự và đời tư.

Từ sự trình bày ở trên cũng có thể nhận thấy các nhóm nội dung thể tài nói trên đều có thể được thể hiện qua các loại văn học khác nhau : tự sự, trữ tình, kịch, kí, văn chính luận, vì nội dung gắn với thể loại lịch sử dân tộc nhiều hơn.

Việc nghiên cứu thể loại không chỉ để nhận ra một tác phẩm thuộc loại văn học nào, mà hơn nữa, nhận ra cái hình thức thể loại tạo thành hình thức chỉnh thể của nó, quy định sự thống nhất nội dung và hình thức của nó. Các tiêu chí nội dung và hình thức thể loại trên đây đều rất quan trọng để giúp vào việc đó.

3. Thể loại và tên gọi thể loại

Quan sát mối quan hệ giữa thể loại và tên gọi thể loại trong nghiên cứu và trong thực tiễn thường thấy những hiện tượng so le đáng kể. Chẳng hạn, L.Tônxtôi từng có ý thức không gọi *Chiến tranh và hòa bình* là tiểu thuyết, nhưng trong thực tế ngày nay ai cũng gọi nó là "tiểu thuyết" như gọi *Anna Carênina* ; Gôgôn gọi *Những linh hồn chết* là "trường ca" ; Gorki gọi *Cuộc đời Clim Xamghin* dài gần nghìn trang và cả *Người mẹ* là "truyện vừa", trong khi người ta vẫn gọi là tiểu thuyết. Người Việt Nam hiện nay hầu như không sử dụng tên gọi truyện vừa, mà chỉ phân biệt gọi truyện ngắn và tiểu thuyết (gồm truyện dài và truyện vừa như *Con trâu*, *Đất nước đứng lên*), trong khi đó, người Trung Quốc gọi chung truyện ngắn, truyện dài, truyện vừa là "tiểu thuyết" và phân biệt "đoản thiên tiểu thuyết" và "trung thiên tiểu thuyết". Người Pháp thì dùng "tiểu thuyết" (le roman) để chỉ loại tác phẩm tự sự cỡ lớn, còn truyện ngắn và vừa, nhất là những truyện mang nội dung sinh hoạt, "tiếu lâm" thì gọi "la nouvelle". Người Anh gọi "tiểu thuyết"

(romances) là các truyện tự sự mang nội dung phiêu lưu, lãng mạn, còn các truyện sinh hoạt thế sự có tính chất hiện thực chủ nghĩa thì gọi là "novels".

Sự so le nói trên là do truyền thống lịch sử tạo nên và một phần do ý thức tác giả tạo ra nhằm nhấn mạnh một khía cạnh nào đó. Truyền thống lịch sử và ý định tác giả cần được tôn trọng. Bởi vì các tên gọi ấy tồn tại trong thực tế. Nhưng để nhận thức thể loại một cách khoa học, cần đi sâu vào thực chất thể loại hiểu như một hình thức (kiểu) tổ chức chỉnh thể tác phẩm bao gồm những yếu tố loại hình truyền thống và những yếu tố đổi mới. Có như vậy mới nhận ra sự vận động của thể loại cũng như đặc sắc độc đáo của hệ thống thể loại trong từng giai đoạn của văn học dân tộc.

Chương XVIII. TÁC PHẨM TRỮ TÌNH

I – ĐẶC ĐIỂM CHUNG CỦA TÁC PHẨM TRỮ TÌNH

1. Nội dung tác phẩm trữ tình

Tác phẩm văn học nào cũng biểu hiện tư tưởng, tình cảm, nhưng tác phẩm loại *trữ tình* (tức bộc lộ tình cảm) thể hiện tình cảm theo cách riêng. Ở tác phẩm tự sự, tác giả xây dựng bức tranh về cuộc sống, trong đó các nhân vật có đường đi và số phận của chúng. Bằng những đối thoại và độc thoại, tác giả kịch thể hiện tính cách và hành động con người qua những mâu thuẫn xung đột. Ở tác phẩm trữ tình có khác ; thế giới chủ quan của con người, cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ được trình bày trực tiếp, và làm thành nội dung chủ yếu.

Hôm qua ra đứng bờ ao
Trông cá cá lặn trông sao sao mờ
Buồn trông con nhện giăng tơ
Nhện ơi nhện hỡi nhện chờ mối ai
Buồn trông chênh chếch sao mai
Sao ơi sao hỡi nhớ ai sao mờ...

(Ca dao)

Ngoài cảm xúc và tâm trạng khắc khoải nhớ mong ta không biết gì khác về con người và nguyên nhân cụ thể dẫn đến những nỗi niềm đó. Lấy một ví dụ khác trong văn học đương đại :

Từ ấy trong tôi bừng nắng hạ
Mặt trời chân lí chói qua tim
Hồn tôi là một vườn hoa lá
Rất đậm hương và rộn tiếng chim...

(Tố Hữu)

Không có câu chuyện gì, cũng không có mâu thuẫn xung đột gì cụ thể ở đây cả. Điều Tố Hữu giãi bày là trạng thái tâm hồn mình ... *từ ấy*, từ khi giác ngộ lí tưởng của Đảng. Khổ tiếp sau, tác giả cũng chỉ nói cụ thể hơn về ước vọng của mình.

Vậy là từ những câu ca dao xưa tới những bài thơ đương đại, dấu hiệu chung của tác phẩm trữ tình là sự biểu hiện trực tiếp thế giới chủ quan của con người : những cảm xúc, tâm trạng, suy nghĩ. Dĩ nhiên, như vậy không có nghĩa là tác phẩm trữ tình không phản ánh thế giới khách quan. Ai cũng biết, mọi cảm xúc, tâm trạng, suy nghĩ của con người đều là cảm xúc về cái gì, tâm trạng trước hiện thực nào, suy nghĩ về vấn đề gì. Do đó các sự kiện đời sống được thể hiện một cách gián tiếp. Cũng có những bài thơ trực tiếp miêu tả bức tranh phong cảnh đã làm nhà thơ xúc động :

Bước tới đèo Ngang bóng xế tà
Cỏ cây chen đá, lá chen hoa.
.....
Nhớ nước đau lòng con quốc quốc
Thương nhà mỏi miệng cái gia gia.

(Bà huyện Thanh Quan)

Song đến đây không thể phân biệt là tả ngoại giới hay nội tâm vì những tiếng chim đều mang đậm tâm trạng của tác giả.

Để hiểu bài thơ này không nên chỉ chú tâm xem Bà huyện Thanh Quan tả cảnh đèo Ngang có đúng không, có đẹp không. Xem ra cảnh cũng khá chung chung ước lệ. Điều chính yếu là phải tìm hiểu cảm xúc, suy nghĩ của Bà khi đứng ở vùng đất mang nhiều sự kiện lịch sử được gửi gắm trong bức tranh đó.

Cũng có bài thơ có kể ít nhiều sự kiện có tính liên tục nào đó. Như các bài *Mưa xuân* của Nguyễn Bính, *Quê hương* của Giang Nam, *Núi Đôi* của Vũ Cao. Nhưng chức năng chủ yếu của hệ thống sự kiện là tái hiện cái đối tượng để chủ thể bộc lộ quá trình cảm xúc, suy tưởng của mình. Chúng làm cho tình cảm thổ lộ được dễ dàng, gợi cảm, dễ hiểu.

Ai biết tên em thành liệt sĩ
Bên những hàng bia trắng giữa đồng
Nhớ nhau, anh gọi : em, đồng chí
Một tấm lòng trong vạn tấm lòng...

(Vũ Cao)

Như vậy, biểu hiện trực tiếp những cảm xúc, suy tưởng của con người là cách phản ánh thế giới của tác phẩm trữ tình.

Tác phẩm trữ tình làm sống dậy cái thế giới chủ thể của hiện thực khách quan, giúp ta đi sâu vào thế giới của những suy tư, tâm trạng, nỗi niềm – một phương diện rất năng động, hấp dẫn của hiện thực.

Nhưng như vậy hoàn toàn không có nghĩa là sự miêu tả các sự vật, chi tiết, hiện tượng đời sống khách quan không có tầm quan trọng.

Ngược lại là khác. Những chi tiết chân thực, sống động được phát hiện từ cuộc đời mới có thể khơi dậy những tình cảm sâu sắc, mới mẻ. Những chi tiết trong bài thơ *Sông Lấp* của Tú Xương, *Nhớ* của Hồng Nguyên, trong *Việt Bắc* của Tố Hữu, *Gửi em, cô thanh niên xung phong* của Phạm Tiến Duật, *Hạt gạo làng ta* của Trần Đăng Khoa... đều có vai trò như vậy.

Cũng sẽ sai lầm nếu cho rằng tác phẩm trữ tình chỉ thể hiện những gì thầm kín, chủ quan, cá nhân, cá biệt. Đúng là nhà thơ trữ tình bộc lộ những nỗi niềm chủ quan, thầm kín, nhưng chính vì vậy, suy tư trữ tình có thể thâm nhập vào những chân lí phổ biến nhất của tồn tại con người : sự sống, cái chết, tình yêu, lòng chung thủy, lí tưởng, ước mơ, tương lai, hạnh phúc. Không bị ràng buộc bởi yêu cầu tái hiện trọn vẹn một tính cách, số phận, một hành động như tự sự và kịch, tác phẩm trữ tình có thể đạt được những khái quát nghệ thuật hết sức phổ biến. Người ta rất có lí khi cho rằng khái quát trữ tình thường có tầm vóc phổ quát nhất về tồn tại và nhân sinh. Biết bao câu thơ đã đi vào đời sống như tục ngữ, cách ngôn, lời cửa miệng trở thành khẩu hiệu hành động ! Những câu như : "Nay ở trong thơ nên có thép. Nhà thơ cũng phải biết xung phong" ; "Xẻ dọc Trường Sơn đi cứu nước. Mà lòng phơi phới dậy tương lai" đều là chất lọc từ các bài thơ trữ tình. Dĩ nhiên, khái quát lớn phải quyện với tình cảm lớn, rung động lớn của một trái tim nồng nhiệt. Thiếu tình cảm nồng nàn, chân thật, khái quát lớn sẽ trở thành trống rỗng !

2. Nhân vật trữ tình

Nội dung tác phẩm trữ tình được thể hiện gắn liền với hình tượng nhân vật trữ tình. Đó là hình tượng người trực tiếp thổ lộ suy nghĩ, cảm xúc, tâm trạng trong tác phẩm. Nhân vật trữ tình không có diện mạo, hành động, lời nói, quan hệ cụ thể như nhân vật tự sự và kịch. Nhưng nhân vật trữ tình cụ thể trong giọng điệu, cảm xúc, trong cách cảm, cách nghĩ. Qua những trang thơ ta như gặp tâm hồn người, tấm lòng người. Đó chính là nhân vật trữ tình.

Cũng cần phân biệt nhân vật trữ tình và nhân vật trong thơ trữ tình. Nhân vật trong thơ trữ tình là đối tượng để nhà thơ gửi gắm tình cảm, là nguyên nhân trực tiếp khơi dậy nguồn tình cảm của tác giả. Trong bài *Người con gái Việt Nam*, chị Lí là nhân vật trong thơ trữ tình. Đọc bài thơ ta thấy một nhân vật nữa nổi rõ hơn với những cảm xúc và tình cảm : từ kinh ngạc sững sờ đến mến thương, kính phục và tin tưởng vào chiến thắng. Liên kết chuỗi tình cảm đó ta hình dung ra nhân vật trữ tình. Nhân vật trữ tình trong thơ thường là hiện thân của

tác giả. Đọc thơ, ta như đọc những bản *tự thuật tâm trạng*. Ta hiểu hơn đời sống nội tâm của họ với những chi tiết về quê hương, về kỉ niệm cuộc sống, về cá tính sáng tạo.

Huế ơi, quê mẹ của ta ơi !
Nhớ tự ngày xưa, tuổi chín mười
Mây núi hiu hiu, chiều lặng lặng
Mưa nguồn gió biển, nắng xa khơi.

Tình cảm, giọng điệu đó là của Tố Hữu, và gắn với cuộc đời Tố Hữu.

Xưa phù du mà nay đã phù sa,
Xưa bay đi mà nay không trôi mất.
Cho đến được lúa vàng đất mật,
Phải trên lòng bao trận gió mưa qua.

Sự từng trải và lối suy luận của Chế Lan Viên ghi rõ trong bốn dòng này. Thơ trữ tình, vì vậy, luôn mang lại quan niệm về một cá nhân con người cụ thể, sống động, một cái "tôi" có nỗi niềm riêng. Và cũng vì vậy, nhân cách của nhà thơ trữ tình có một ý nghĩa đặc biệt đối với thơ. Cả cuộc đời của họ, tình yêu của họ, cái chết của họ cũng đều có ý nghĩa như một sáng tạo. Tương truyền về cái chết trầm mình của Khuất Nguyên trên sông Mịch La, cái chết ốm yếu của Lí Bạch trên đường lần về quê quán, cái chết của Bairơn ở Mixolungghi, cuộc đời và sự hi sinh của Bôtép và Pêtôfi, cái chết của Puskin, Lecmôntốp, Êxênin, Maiacốpxki, của Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Cao Bá Quát, Nguyễn Đình Chiểu, Lê Anh Xuân và bao nhà thơ khác đều có ý nghĩa như vậy. Thơ trữ tình bao giờ cũng mang lại sự thật về sự sống tâm hồn của những cá nhân trong tình huống sinh hoạt và xung đột xã hội.

Tình cảm riêng của nhà thơ bao giờ cũng gắn với tình cảm chung, có ý nghĩa khái quát. Bài *Quê mẹ* của Tố Hữu vừa nhắc trên, ngoài tình nhớ quê mẹ của tác giả, còn có niềm khát khao và tin tưởng vào sự nghiệp thống nhất Tổ quốc. Bài *Nay đã phù sa* có đoạn đề tặng vừa nhắc đó của Chế Lan Viên cũng là niềm tâm đắc của những người từng lạc bước trong mơ mộng thoát li nay được trở về với phù sa đổi mới. Do đó, nhân vật trữ tình trong thơ là một hình tượng khái quát. Khi sáng tác thơ trữ tình, tác giả tự nâng mình lên thành người mang tâm trạng, cảm xúc, ý nghĩ cho một loại người, thế hệ người. Rất dễ hiểu là trong thơ tác giả thường tự xưng là "ta", "chúng ta ", "lũ chúng tôi"... Nhà thơ lại có thể *hóa thân* trong một nhân vật khác, tạo thành nhân vật *trữ tình nhập vai*. Chẳng hạn, bài *Bầm ơi, Chiếc áo xanh, Êmili, con...* của Tố Hữu, bài *Cháu bé trong nhà lao Tân Dương* của Hồ Chí

Minh. Tất nhiên, yếu tố nhập vai và yếu tố tự thuật tâm trạng trong tác phẩm trữ tình cũng liên hệ mật thiết với nhau. Những điều tưởng như rất chủ quan riêng biệt của nhà thơ có thể tiêu biểu cho tâm trạng, quan điểm và xu hướng của một nhóm người, của một giai cấp, của một thời đại. Như thế, thơ trữ tình, tuy biểu hiện thế giới nội tâm, chủ quan, lại cũng có thể theo cách riêng của mình phản ánh thực tế khách quan của cuộc sống xã hội – tức là phản ánh gương mặt tinh thần của xã hội : "Hỡi sông Hồng, tiếng hát bốn nghìn năm, Tổ quốc có bao giờ đẹp thế này chăng ?". Câu thơ của Chế Lan Viên phản ánh hào khí của nhân dân ta trong những ngày chống Mĩ.

Ôi Bác Hồ ơi, những xế chiều
Nghìn thu nhớ Bác biết bao nhiêu !
Ra đi, Bác dặn : còn non nước...
Nghĩa nặng, lòng không dám khóc nhiều.

Bác ơi ! trước hết là tấm lòng của Tố Hữu đối với Chủ tịch Hồ Chí Minh. Nhưng đó cũng là tấm lòng của nhân dân ta đối với người anh hùng lập nước. Tính chất tiêu biểu, khái quát làm nên ý nghĩa của việc sáng tạo nhân vật trữ tình. Những cảm xúc, những tâm trạng, những suy nghĩ, nhà thơ có thể tưởng tượng ra như nó có thể có. Vấn đề quan trọng là những cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ đó phải có nguồn gốc thực từ thực tế xã hội, và tiêu biểu cho nhiều người trong một thời kì lịch sử nhất định. Tính chân thật, tính khách quan, tính tiêu biểu của nhân vật trữ tình là như vậy. Do vậy, như quy luật chung của sáng tạo văn học, nhân vật trữ tình cũng là nhân vật nhà thơ sáng tạo nên. Bởi thế, không được đồng nhất giản đơn hình tượng nhân vật trữ tình với cá nhân nhà thơ, tiểu sử nhà thơ. Mặt khác, lại phải thấy bài thơ là sản phẩm tinh thần của nhà thơ. Dù loại nhân vật trữ tình nào thì phẩm chất và cá tính của nhà thơ cũng để lại dấu ấn sâu sắc trong tác phẩm. Nếu điều nhà thơ viết ra không bắt nguồn sâu xa từ phẩm chất tinh thần của anh ta, từ sự thể nghiệm trường đời của anh ta, từ lí tưởng thẩm mĩ của anh ta thì tác phẩm khó có sức hấp dẫn nghệ thuật, khó gây xúc động đối với người đọc.

Nếu bài thơ chỉ ghi lại những cảm xúc tủn mủn, những tâm trạng lạc lõng, không bắt nguồn sâu xa từ hiện thực xã hội và lịch sử khách quan thì chẳng có giá trị gì. Bêlinxki đã viết : "Bất cứ thi sĩ nào cũng không thể trở thành vĩ đại nếu chỉ do ở mình, và chỉ miêu tả mình – dù là miêu tả những nỗi khổ đau của mình hay những hạnh phúc của mình. Bất cứ thi sĩ vĩ đại nào, sở dĩ họ vĩ đại là bởi vì những đau khổ và hạnh phúc của họ bắt nguồn từ khoảng sâu thẳm của lịch sử xã hội ; bởi vì họ là khí quan và đại biểu của xã hội, của thời đại và của nhân

loại"[1]. Chính trong ý nghĩa đó, đồng chí Sóng Hồng nhận định : "Thơ cũng như nhạc có thể trở thành một sức mạnh phi thường khi nó chinh phục được trái tim của quần chúng nhân dân"[2].

3. Phạm vi loại tác phẩm trữ tình

Tác phẩm trữ tình không phải chỉ có thơ trữ tình, mặc dù nó là tiêu biểu nhất. Ngoài thơ trữ tình còn có *tùy bút, thơ văn xuôi, ca trù, từ khúc*...

Tùy bút là thể loại văn xuôi phóng khoáng. Nhà văn theo ngọn bút mà suy tưởng, trần thuật, nhưng thực chất là thả mình theo dòng liên tưởng, cảm xúc mà tả người, kể việc. Cái hay của tùy bút là qua sự bộc lộ những cảm xúc, nhận xét, suy tưởng của tác giả, làm hiện lên một nhân cách, một chủ thể giàu có về tâm tình, sắc sảo về trí tuệ. Các sự vật, hiện tượng, con người được nhắc đến là để làm cơ sở, nguyên cớ, khêu gợi một cái "tôi" suy nghĩ và trữ tình. Đó là những bài tùy bút như *Đào Cộng sản*, *Người lái đò Sông Đà* của Nguyễn Tuân, *Đường chúng ta đi* của Nguyễn Trung Thành (Nguyên Ngọc), *Dòng kinh quê hương* của Nguyễn Thi. Toàn bài tùy bút của Nguyễn Thi là những suy tư bão hòa cảm xúc về quê hương khi trở về dòng kinh quen thuộc nay đã bị bom na-pan và chất độc hóa học Mĩ tàn phá. Nhiệt tình tố cáo quyện chặt với tình yêu quê hương và ý chí quyết tâm chiến đấu bảo vệ Tổ quốc. Nhân vật trữ tình là một "cái tôi", đồng thời cũng là "cái ta", đại diện cho nhân dân, dân tộc.

Thơ văn xuôi như tập *Cỏ dại* của Lỗ Tấn, viết vào khoảng 1924 – 1926, đấu tranh chống những tình cảm hư vô, cô độc, chán nản để khẳng định tinh thần chiến đấu với thế lực phản động. Các bài viết dưới hình thức giấc mơ, kịch, tả cảnh, ngụ ngôn, nhưng đều thể hiện tâm trạng và cảm xúc, ý nghĩ của tác giả qua những hình ảnh tượng trưng.

Cung oán ngâm khúc, Chinh phụ ngâm tuy có kể về thân thế, quan hệ xã hội, có nhân vật cung nữ và chinh phụ, nhưng thực chất là những bài thơ trữ tình nhập vai dài hơi. Còn *Ai tư vãn* của Ngọc Hân công chúa, *Tự tình khúc* của Cao Bá Nhạ là những bài thơ trữ tình tự thuật tâm trạng.

Đặc điểm cơ bản của tác phẩm trữ tình là sự thổ lộ ý nghĩ, cảm xúc trước thế giới, trong đó tình cảm là mạch phát triển then chốt của tác phẩm. Đặc điểm đó biểu hiện tập trung nhất trong thơ trữ tình.

---

(1) Chuyển dẫn từ Nguyễn Lương Ngọc. *Mấy vấn đề nguyên lí văn học*, T. 1. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1962, tr. 175.

(2) Sóng Hồng. *Thơ*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1966.

4. Phân loại thơ trữ tình

Có thể chia thơ trữ tình bằng nhiều cách. Chia theo cách nào tùy thuộc vào truyền thống văn học cụ thể. Trước đây, trong văn học châu Âu, người ta thường chia ra làm *bi ca, tụng ca, thơ trào phúng.*

Bi ca không phải chỉ là những bài thơ nói lên nỗi buồn. Nỗi buồn đó còn phải được nâng lên thành quan niệm, thành triết lí : cuộc sống trần thế bản chất là buồn, đau khổ, chia li, tan vỡ, là định mệnh không tránh khỏi của kiếp người :

A ! thân thể ! một cái bình tội lỗi
Đất sơ sinh đã hóa lại bùn lầy
Xương với máu có bao giờ mỏi mệt
Miệng bao giờ buông nhả vú cay chua !
Thân không chán đau, ngực sầu thở chết,
Tay bồng thân và tay nữa ôm mồ.

(Huy Cận)

Tụng ca là những bài ca ngợi sự kiện anh hùng, những chiến công hiển hách của con người, những cảnh tượng hùng vĩ của thiên nhiên. Tụng ca gắn liền với phạm trù cái cao cả.

Thơ trào phúng là một dạng trữ tình đặc biệt, trong đó tác giả thể hiện tình cảm phủ nhận những điều xấu xa. Sức mạnh của thơ trào phúng phải là lòng căm giận sâu sắc những thói hư tật xấu, những con người phản diện trong xã hội, xuất phát từ một lí tưởng thẩm mĩ đúng đắn, tiến bộ. Nếu chỉ xoay quanh ở cách nói hóm hỉnh, cách chơi chữ đùa vui thì thơ trào phúng ít có ý nghĩa và không có sức hấp dẫn.

Với sự phát triển của thực tế thơ ca, những thể bi ca, tụng ca, thơ trào phúng đi vào văn học thời đại mới với những hình thức hòa lẫn hay biến dạng.

Ngày nay, người ta dựa vào đối tượng đã tạo nên xúc cảm của nhà thơ để phân loại thơ.

Trữ tình tâm tình là những bài bắt nguồn từ tình cảm trong mối quan hệ của những người trong cuộc sống hằng ngày : tình yêu trai gái, tình vợ chồng, tình cha mẹ, mẹ con, tình bè bạn... Những bài ca dao dân ca các nước thường gắn với những tình cảm này. Giá trị của loại trữ tình tâm tình là giúp cho người đọc ý thức sâu sắc hơn những tình cảm hằng ngày thông thường. Nói chung, trong cuộc đời, những giờ phút hào hùng là rất đáng quý. Và ta cũng phải biết quý, biết yêu những tình cảm trong đẹp hằng ngày.

Loại *trữ tình phong cảnh* nói về mối quan hệ giữa con người và thiên nhiên : cây cỏ, vườn tược, núi đồi, sông biển... Biết nhận ra vẻ đẹp của

thiên nhiên, biết giao hòa tình cảm với thiên nhiên, con người tự mở rộng tầm nhìn, tầm sống của mình với môi trường chung quanh. Thế giới tâm hồn sẽ phong phú và cân bằng hơn. Cảnh trí thiên nhiên cũng có thể là nơi trú ẩn của những tâm hồn tiêu cực, muốn tìm trong thiên nhiên một nơi để xa lánh xã hội. Ta cần nhận ra màu sắc và ý nghĩa khác nhau của các bài thơ viết về thiên nhiên.

Loại *trữ tình thế sự* ghi lại những xúc động, những cảm nghĩ về cuộc đời và thế thái nhân tình. Trong những thời kì lịch sử nhiều biến động, nhiều sự việc chưa rõ ràng, thơ trữ tình thế sự gợi ý cho người đọc đi sâu suy nghĩ về thực trạng xã hội. Nguyễn Bỉnh Khiêm, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến đều có tiếng nói trữ tình thế sự của mình trước cuộc đời.

Trữ tình công dân lại có khía cạnh khác. Nội dung loại này là những cảm xúc, tình cảm, suy nghĩ của nhà thơ nảy sinh trong mối liên hệ với xã hội, với chế độ chính trị – xã hội của nó. Nhà thơ lấy tư cách công dân cổ vũ và ngợi ca sự nghiệp của nhân dân, lên án và đả kích kẻ thù chung. Khi vận mệnh cả cộng đồng dân tộc đang trong thử thách, khi mọi người quan tâm đến vấn đề sống còn của đất nước, loại thơ trữ tình công dân này có sức tác động mạnh mẽ. Một phần quan trọng trong sự nghiệp thơ của Tố Hữu, Chế Lan Viên, Huy Cận... bắt nguồn từ cảm hứng trữ tình công dân này.

Cách phân chia như trước đây (bi ca, tụng ca, thơ trào phúng) hay như hiện nay (trữ tình tâm tình, trữ tình phong cảnh, trữ tình thế sự, trữ tình công dân...) đều hết sức tương đối và nhiều khi chồng chéo. Thế giới nội tâm của con người vô cùng tinh tế và phức tạp, có trăm nghìn mối quan hệ đan chéo : trong buồn có vui, trong vui có buồn, trong đời riêng có đời chung, trong cá nhân có xã hội. Trong chiến tranh, tình yêu quê hương, tình yêu trai gái, tình cảm cha con đâu chỉ bó hẹp trong phạm vi tâm tình giữa cá nhân riêng lẻ. Khi *nhớ con sông quê hương*, Tế Hanh cũng nhớ về một miền đất lúc bấy giờ còn nằm trong tay giặc và thiết tha với sự nghiệp thống nhất. *Cuộc chia li màu đỏ* là bài thơ trữ tình của hai người và cũng là bài thơ của cả một thế hệ thanh niên ra đi giữ nước với những cảm nghĩ về đất nước, về dân tộc... Cho nên trước hết chúng ta cần tìm hiểu bài thơ trữ tình trong nội dung tinh vi và đa dạng của nó, trong thái độ của nó đối với cuộc sống. Sự sắp xếp phân loại sẽ giúp ta thuận lợi trong việc nhận ra cảm hứng chủ đạo của bài thơ, khuynh hướng của nhà thơ và truyền thống nghệ thuật của bài thơ.

II – ĐẶC ĐIỂM CỦA NGÔN NGỮ THƠ TRỮ TÌNH

Là hình thức của tác phẩm văn học, lời thơ cũng như lời của tác phẩm tự sự và kịch đều mang tính hình tượng, gợi cảm và hàm súc. Nhưng trong ngôn ngữ thơ, có đặc điểm thể hiện theo cách riêng.

1. Ngôn ngữ thơ báo hòa cảm xúc

Ngôn ngữ thơ không bao giờ là ngôn ngữ khách quan, yên tĩnh của tác phẩm tự sự. Lời thơ thường là lời đánh giá, trực tiếp thể hiện một quan hệ của chủ thể đối với cuộc đời.

Đẹp vô cùng Tổ quốc ta ơi !
Rừng cọ đồi chè, đồng xanh ngào ngạt
Nắng chói sông Lô, hò ô tiếng hát
Chuyến phà rào rạt bến nước Bình Ca...

(Tố Hữu)

Đó thường là lời phán xét bộc trực trước các hiện tượng trong cuộc sống : "Ghế chéo, lọng xanh ngồi bảnh chọe. Nghĩ rằng đồ thật, hóa đồ chơi !" (Nguyễn Khuyến). Ngay khi miêu tả, lời thơ cũng là lời đánh giá : "Nông trường ta rộng mênh mông. Trăng lên trăng lặn vẫn không ra ngoài" (Tế Hanh). Chính tính đánh giá trực tiếp làm cho lời thơ trữ tình căn bản khác lời tự sự là lời miêu tả, trần thuật theo lối kể lể, phân tích, chỉ ra các thuộc tính một cách khách quan.

Văn tự sự hầu như không biết đến câu hỏi. Đó là vì trong tác phẩm tự sự, thế giới hiện ra như một chỉnh thể, không còn bị tách ra hai mặt chủ thể và khách thể. Thơ trữ tình lại khác. Sự phân biệt ra chủ thể và khách thể là nguyên tắc tồn tại của nó. Lời thơ trữ tình là lời đánh dấu sự tồn tại của những chủ thể trên cõi đời này. Vì vậy, câu hỏi trong thơ như là một phản xạ của bộ phận trước toàn thể, một nguyện vọng muốn điều tiết quan hệ chủ quan và khách quan : "Hỡi sông Hồng, tiếng hát bốn nghìn năm. Tổ quốc có bao giờ đẹp thế này chăng ?" (Chế Lan Viên). Lời thơ là lời của chủ thể, nhưng không phải chỉ là lời đi đôi với hành động, mà hơn thế, bản thân nó là hành động – "hành động" của ý chí, của ước vọng, của niềm tin :

Trời xanh đây là của chúng ta.
Núi rừng đây là của chúng ta.
Những cánh đồng thơm mát
Những ngả đường bát ngát
Những dòng sông đỏ nặng phù sa.

(Nguyễn Đình Thi)

Chính vì vậy, sự lựa chọn từ ngữ, phương thức tu từ trong thơ bao giờ cũng nhằm làm cho nội dung cảm xúc, thái độ đánh giá, sự đồng cảm hoặc phê phán của chủ thể trở nên nổi bật.

Ôi những cánh đồng quê chảy máu
Dây thép gai đâm nát trời chiều

Những đêm dài hành quân nung nấu
Bồng bồn chồn nhớ mắt người yêu.

(Nguyễn Đình Thi)

Mỗi câu thơ dường như đều mang một từ tập trung tất cả sức nặng tình cảm. Người xưa gọi những từ đó là "thi nhãn", tức là những tiêu điểm để từ đó nhìn thấu vào tâm hồn tác giả.

Lời thơ trữ tình còn mang tính chất "mê hoặc". Đó là điểm khác hẳn so với lời tự sự hay kịch hoặc lời của đời thường. Lời thơ thường phải khác thường để đưa ta vào những chân lí "bí ẩn", thâm thúy của đời sống. Bức tranh tương lai trong thơ Chế Lan Viên chứa đầy "mê hoặc" vừa thực vừa hư, kì thú :

... *Chở hạnh phúc có con tàu sắc biếc*
Chở lòng vui con tàu sẽ sơn hồng
Một trăm con tàu như một trăm cô dâu mới
Bờ biển như lòng trai rộn rịp lễ tơ hồng.

Đó là bức tranh tấp nập của một hải cảng. Hình ảnh và màu sắc vừa thực vừa ảo, vừa tượng trưng vừa tưởng tượng chen lẫn vào nhau. Và cũng là bức tranh nội tâm say sưa kì ảo của chính Chế Lan Viên khi nhìn *tàu đến*... Lời thơ *Lửa đèn* của Phạm Tiến Duật cũng đầy "mê hoặc" hấp dẫn như chứa đựng những điều sâu xa :

Trái nhót như ngọn đèn tín hiệu,
Trỏ lối sang mùa hè.
Quả cà chua như cái đèn lồng nhỏ xíu,
Thắp mùa đông ấm những đêm thâu.
Quả ớt như ngọn lửa đèn dầu
Chạm đầu lưỡi chạm vào sức nóng.

Trong những đêm phải tắt hết đèn vì phòng không, Phạm Tiến Duật vẫn nhớ về đất nước với màu sắc rực rỡ của nhiều cây trái. Và cây trái nào cũng có hình ảnh và sự liên tưởng hợp với nó. Và đi đến một sơ kết rất lạc quan, độc đáo : "Mặt đất ta dồi dào sức sống. Nên nhành cây cũng thắp sáng quê hương". Tính chất "mê hoặc" làm cho người đọc thơ như chạm vào luồng điện, gây ấn tượng ám ảnh trong tâm trí. Dĩ nhiên, sự "mê hoặc" ấy phải bắt nguồn từ chân lí của cuộc đời mới có được "ma lực" thực sự.

Ngôn ngữ thơ là sự kết tụ của chất thơ, kết tụ mối quan hệ thơ với đời sống được tích lũy lâu đời. Chính vì vậy truyền thống đóng vai trò

vô cùng quan trọng trong ngôn từ thơ. Đó cũng là điều khác với tự sự và kịch. Khi Tố Hữu viết :

Ngày mai gió mới ngàn phương
Sẽ đưa cô tới một vườn đầy xuân
Ngày mai trong giá trắng ngần
Cô thôi sống kiếp dày thân giang hồ.

thì những "gió mới", "ngàn phương", "vườn đầy xuân", "trong giá trắng ngần", "đày thân giang hồ" là những từ hầu như chỉ dùng trong thơ, và chứa đựng những ý thơ truyền thống. Nhờ những từ ngữ thơ như vậy mà các suy nghĩ trong thơ có thể được diễn đạt bằng những lối nói cô đọng mà người nghe lập tức có thể nắm bắt được một cách chính xác. Dĩ nhiên, cùng với sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực, ngôn từ thơ được phong phú thêm bằng các từ lấy từ đời sống. Nhưng vai trò các từ tín hiệu thơ vẫn không thiếu được. Vì vậy, việc chiếm lĩnh ngôn ngữ thơ truyền thống có ý nghĩa đặc biệt để lí giải thơ, và đó cũng là lí do giải thích vì sao việc cảm thụ thơ nước ngoài có truyền thống xa lạ là rất khó.

2. Ngôn ngữ thơ giàu nhạc tính

Thơ phản ánh cuộc sống qua những rung động của tình cảm. Như nhịp đập của trái tim khi xúc động, ngôn ngữ thơ có nhịp điệu riêng của nó. Thế giới nội tâm của nhà thơ không chỉ biểu hiện bằng ý nghĩa của từ ngữ – mà bằng cả âm thanh nhịp điệu của từ ngữ ấy. Nhiều nhà nghiên cứu đã nhất trí xem tính có nhịp điệu là nét đặc thù rất cơ bản của tác phẩm trữ tình. Âm thanh nhịp điệu thêm hàm nghĩa cho từ ngữ, gợi ra những điều mà từ ngữ không thể nói hết... Tất nhiên, không thể giải thích ý nghĩa của âm thanh nhịp điệu không xuất phát từ nội dung của từ ngữ.

Để thưởng thức nhạc điệu của thơ, xưa nay người ta vẫn thích ngâm thơ, đọc thơ. Vì chú ý đến nhạc tính, thơ ca nhiều nước đã quy định *khuôn nhịp* – tức là số chữ trong một dòng, *nhịp điệu* – là nói về cách phối hợp âm thanh và cách ngắt nhịp và *vần* – tức là sự hiệp âm cuối dòng hay giữa dòng. Tất cả những điều đó cốt để ngôn ngữ thơ có nhạc tính. Có thể nói rõ nhạc tính trong thơ thể hiện ra ở ba mặt sau đây : sự cân đối, sự trầm bổng, và sự trùng điệp. Sự *cân đối* là sự tương xứng hài hòa giữa các dòng thơ : "Gác mái ngư ông về viễn phố. Gõ sừng mục tử lại cô thôn" (Bà huyện Thanh Quan). Thơ cổ điển, thơ Đường luật hết sức chú ý sự tương xứng hài hòa này. Thơ ngày nay phóng khoáng hơn, không theo một quy định chặt chẽ nào. Sử dụng hiệu quả của phép

đối xứng, Chế Lan Viên nói được sâu sắc giây phút thiêng liêng Bác Hồ trở về Tổ quốc :

Nở trắng hoa kim anh, trên biên giới Bác về
Xa nước ba mươi năm, một câu Kiều Người vẫn nhớ
Mái tóc Bác đã phai màu quá nửa,
Lòng son ngời như buổi mới ra đi.

Những chữ đi sóng sánh với nhau, đối đáp với nhau làm cho câu thơ đi giữa hiện tại và quá khứ, thực tế và kì ảo.

Nhạc tính còn ở *sự trầm bổng của ngôn ngữ thơ.* Trầm bổng là sự thay đổi những âm thanh cao thấp khác nhau giữa thanh bằng và thanh trắc. Và cũng do sự phối hợp giữa các đơn vị ngữ âm tùy theo nhịp cắt để tạo nên nhịp. Xuân Diệu viết hai dòng toàn bằng để gợi tả điệu nhạc du dương đưa tâm hồn phiêu diêu bay bổng khi nghe Nhị Hồ : "Sương nương theo trăng ngừng lưng trời. Tương tư nâng lòng lên chơi vơi". Chính âm thanh của chữ nghĩa đã tạo nên những điều mà chữ nghĩa không thể nói hết :

Tôi lại về quê mẹ nuôi xưa
Một buổi trưa, nắng dài bãi cát
Gió lộng xôn xao, sóng biển du dương
Mát rượi lòng ta ngân nga tiếng hát...

Tố Hữu tự nhận xét : "Trong hai câu sau có âm vang của gió và sóng, âm vang của một tấm lòng. Nếu viết gió thổi *lao xao*, sóng biển *rì rào* thì có lẽ không còn gì". Nói đến cái đẹp trầm bổng của âm thanh, phải nói đến nhịp cắt.

Nhiêu đấy ư em / mấy tuổi rồi ?
– Hai mươi /
– Ồ nhỉ / tháng năm trôi
Sóng bồi thêm bãi / thuyền thêm bến
Gió lộng đường khơi / rộng đất trời !

Ở ba dòng đầu bị cắt ra nhiều nhịp như sự dừng lại sững sờ ngạc nhiên trước sự đổi thay của thời đại. Dòng 4, 5 nhịp dài ra như niềm vui trải rộng. Và :

Sen tàn / cúc lại / nở hoa
Sầu dài / ngày ngắn / đông đà / sang xuân.

(Nguyễn Du)

Dòng thơ cắt theo nhịp hai đều đặn như nhịp chuyển vần đều đặn của năm tháng, của bốn mùa... Như vậy, âm thanh và nhịp điệu góp phần làm sáng ra những khía cạnh tinh vi của tình cảm con người. Tất

nhiên lệ thuộc máy móc vào âm thanh nhịp điệu quy định trước, người nghệ sĩ khó phát huy tư tưởng sáng tạo của mình. Nhưng không hề biết đến khả năng của âm thanh nhịp điệu là bỏ mất một vẻ đẹp đáng quý của ngôn ngữ thơ.

Nhạc tính đó còn do *sự trùng điệp của ngôn ngữ thơ* thể hiện ở sự dùng vần, điệp câu, điệp ngữ. Khi nghe nhạc, ta thấy thú vị khi một âm thanh nào đó được láy đi láy lại, lúc đứt lúc nối. *Vần* trong thơ cũng có tác dụng như thế. Nó nối dính các dòng thơ lại với nhau thành một đơn vị thống nhất có âm hưởng riêng, thuận lợi cho trí nhớ. Phần lớn nhờ vần mà những câu ca dao đã truyền từ đời này sang đời khác. Vần cũng thể hiện ma lực của ngôn ngữ, một trò chơi trong các đồng dao của các em. Thơ cách luật nhiều nước đã quy định chặt chẽ cách hiệp vần. Thơ có vần chính và vần thông. Vần chính là vần cùng một khuôn âm, vần thông là theo một khuôn âm tương tự. Xét vị trí vần, còn chia ra vần chân (cước vận) tức là vần ở cuối dòng thơ, và vần lưng (yêu vận) tức là vần ở giữa dòng thơ. Thơ tự do ngày nay không bó buộc về hiệp vần. Nhưng các nhà thơ vẫn sử dụng vần như một yếu tố biểu cảm làm tăng vẻ đẹp của thơ :

Ồ đâu phải, qua đêm dài lạnh cóng
Mặt trời lên là hết bóng mù sương !
Ôi đâu phải, qua đoạn đường lửa bỏng
Cuộc đời ta bỗng chốc hóa thiên đường.

(Tố Hữu)

Ngoài những vần chân còn có những âm tiết ở giữa dòng dưới nối với âm tiết cuối của dòng trên. Tố Hữu còn lặp lại vần ngay trong một dòng thơ : "Em ơi, Ba Lan mùa tuyết tan. Đường bạch dương sương trắng nắng tràn". Có những câu thơ không có vần chân, nhưng cách phối âm giữa dòng thơ, cách ngắt nhịp đã làm cho khổ thơ mang một âm hưởng riêng :

Con nhớ em con, thàng em liên lạc
Rừng thưa em băng, rừng rậm em chờ
Sáng bản Na, chiều em qua bản Bắc
Mười năm tròn ! Chưa mất một phong thư.

(Chế Lan Viên)

Cái đẹp trùng điệp của ngôn ngữ thơ không chỉ do hiệp vần, do cách phối âm mà còn do nhà thơ có ý thức láy đi láy lại một số âm, một số tiếng nào đó :

Nước non nặng một lời thề
Nước đi đi mãi không về cùng non

Nhớ lời nguyện nước thề non
Nước đi chưa lại, non còn đứng không...

Bài *Thề non nước* của Tản Đà gồm 22 dòng – chữ *non* được nhắc lại 15 lần, chữ *nước* 13 lần – tạo được một ấn tượng vương vấn không dứt. Lối thơ liên hoàn đã khai thác vẻ đẹp trùng điệp đó. *Khuê phụ thán* của Thượng Tân Thị là một bài như vậy.

Nhạc điệu trong thơ là một đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ thơ. Ngày nay, do sự phát triển của nghề in, của kĩ thuật ghi âm, nhu cầu của thơ có đổi khác. Một số người có khuynh hướng bỏ vần để khỏi gò bó, phiến hà cho thơ. Nhưng nếu không có một nhạc điệu nội tại nào đó như sự đối xứng song song giữa hai dòng thơ, hai đoạn thơ – thì không còn là ngôn ngữ thơ nữa. Đó có thể là một loại văn xuôi trữ tình như một số tác phẩm của Tuôcghênhép chẳng hạn.

Do đặc điểm của ngôn ngữ thơ hàm súc như vậy, nên quá trình khám phá bài thơ phải công phu : đi từ lớp ngữ nghĩa, lớp hình ảnh, lớp âm thanh nhịp điệu để tìm hiểu hết nghĩa đen, nghĩa bóng... Có khi điều bài thơ gợi ra còn quan trọng hơn điều nói rõ. Chưa đọc kĩ ngôn ngữ thơ đã hăm hở phân tích nội dung thơ là phạm sai lầm căn bản.

III – TỔ CHỨC CỦA MỘT BÀI THƠ TRỮ TÌNH

1. Đề thơ

Đề thơ thu tóm tinh thần cơ bản của nội dung bài thơ, làm cho người đọc nhớ và phân biệt với các bài thơ khác : *Thu điếu, Theo chân Bác, Người đi tìm hình của nước, Đi họp, Nhớ con sông quê hương, Trò chuyện với Kim tự tháp*... Đối với những bài thơ có đề cần đọc kĩ toàn bài và suy nghĩ từ đề thơ để tìm hiểu thêm nội dung sáng tác của tác giả. *Thu điếu* là mùa thu câu cá. Trong bài phải nói đến câu cá. Và câu cá trong khung cảnh mùa thu. *Theo chân Bác* là dõi theo bước đường hoạt động của Bác qua các giai đoạn. *Người đi tìm hình của nước* nói lên tư tưởng, tình cảm của Bác trên con đường đi tìm một chế độ thích hợp cho đất nước. *Đi họp* tả dọc đường *đi* đến cuộc *họp*. Đề thơ như thế rất sát và hay.

Có những bài thơ *không đề* (vô đề). Không đề không phải vì bài thơ không có một tư tưởng trung tâm nào. Chẳng qua tác giả muốn để người đọc từ nội dung bài thơ tự mình suy ngẫm tưởng tượng mà tự hiểu. Có những đoạn thơ, bài thơ, tác giả chỉ xếp trước sau, hoặc đánh số 1, 2, 3, v.v... như trong nhiều tập thơ của Tago. Người đọc cần chú ý trật tự những con số đó để tuần tự tìm hiểu thế giới tinh thần của tác giả. Chắc rằng trật tự trước sau đó có một nghĩa lí nào đó. Tóm

lại, trong khi tìm hiểu bài thơ cũng cần chú ý đến đề thơ như một chỉ dẫn định hướng. Và đã có đề thơ đặt rất hay, rất sát đúng với nội dung bài thơ ; cũng có những đề thơ đặt quá tùy tiện hoặc sai lạc nữa.

2. Dòng thơ và câu thơ

Đặc điểm quan trọng nhất của ngôn ngữ thơ là sự phân chia ra dòng thơ. Trong các thể thơ cách luật, số chữ của mỗi dòng thơ có quy định trước, thường phải bằng nhau (4 chữ, 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ, 6 và 8 chữ)[1]. Như thế, giữa dòng trên và dòng dưới đã có sự cân xứng : "Một ít vàng trong nắng trong cây. Một ít buồn trong gió trong mây" (Tế Hanh). Trong thơ lục bát, song thất lục bát, sự cân xứng thể hiện trong dòng trên và dòng dưới hoặc giữa khổ trên và khổ dưới. Độ dài thông thường của dòng thơ phụ thuộc vào đặc điểm từng ngôn ngữ, để cho người đọc, người nghe dễ tiếp nhận. Nói chung, dòng thơ Việt Nam thường biến đổi từ 4 đến 8 chữ. Lúc kéo dài cũng không quá 12 chữ. Tất nhiên có ngoại lệ. Nếu không vì một nhu cầu nghệ thuật cần thiết nào lại đặt những dòng lòng thòng làm rối sự suy nghĩ của người đọc thì thật đáng trách. Dòng thơ cũng là câu thơ khi nó diễn đạt trọn vẹn một ý. Thơ xưa, thơ cổ điển thường như thế. Thơ ngày nay có khi hai ba dòng mới thành một câu trọn nghĩa : "Ôi kháng chiến, mười năm qua, như ngọn lửa. Nghìn năm sau còn đủ sức soi đường" (Chế Lan Viên). Để giữ sự cân đối giữa hai dòng, để làm nổi rõ vần, và có khi để nêu bật ý, người làm thơ đã *vắt dòng* :

Một tối bầu trời đầm sắc mây
Cây tìm nghiêng xuống nhánh hoa gầy
Hoa nghiêng xuống cỏ, trong khi cỏ
Nghiêng xuống làn rêu. Một tối đầy
Những lời huyền bí tỏa lên trăng.

(Xuân Diệu)

Với lối vắt dòng theo thơ phương Tây, Xuân Diệu đã để cho dòng thơ trên tràn xuống dòng dưới. Và khổ trên tràn xuống khổ dưới. Tuy vẫn vẫn giữ đúng sự tế chỉnh cân đối bảo đảm nhạc tính, nhưng với cách vắt dòng, dung lượng (sức chứa) của câu thơ được mở rộng khá nhiều. Trong bài thơ, điều dễ nhận thấy, dễ tính đếm, chính là dòng thơ – nhất là với cách trình bày thơ hiện nay trên các ấn phẩm. Phải từ nội dung, ý nghĩa mới nhận ra từng câu thơ. Khi đọc văn cổ, biết chấm câu cho đúng là đã có một trình độ học vấn nhất định. Đọc thơ

(1) Nên gọi thơ 4 chữ, 7 chữ ; không nên dùng 4 từ, 5 từ, 7 từ. Mỗi chữ là một tiếng. Còn một từ có thể là một tiếng hoặc nhiều tiếng : vô sản chuyên chính....

ngày nay cũng phải chú ý đến cách chấm câu, ngắt đoạn cho thông nghĩa (nhất là đối với những bài tác giả không chấm câu, không viết hoa !). Không thận trọng sẽ khó tránh khỏi hiểu sai, hiểu nhầm. Ví dụ, nếu ta ngắt : "Ôi kháng chiến mười năm/ qua như ngọn lửa" thì câu thơ thật chẳng còn gì !

3. Khổ thơ và đoạn thơ

Không phải thơ nào cũng chia khổ ; chẳng hạn thơ Đường luật, thơ cổ phong. Sự chia khổ gắn với yêu cầu mở rộng bài thơ và tăng cường nhạc cảm cho thơ. Cứ nhìn những khổ thơ tương đối như nhau, xếp nối tiếp nhau theo những khoảng cách nhất định, người đọc đã nhận ra một nhịp điệu hài hòa nào đó (như hàng cột lớn ở mặt tiền một công trình kiến trúc, như những cột điện chạy qua mắt một người ngồi trên xe chạy đều...). Sự hài hòa về thị giác đó sẽ được củng cố hơn nữa với sự hài hòa về âm thanh nhịp điệu khi ngâm đọc.

Khổ thơ là sự phối hợp của một số dòng thơ. Các khổ thơ thường 4 dòng, 5 dòng... với số chữ giống nhau. Bài *Từ ấy* có 3 khổ, mỗi khổ 4 dòng. Bài *Mẹ Tơm* có 19 khổ, mỗi khổ 4 dòng. Có những bài thơ khác mỗi khổ 5 hoặc 6 dòng. Các khổ thơ trong bài thơ, khi trình bày thành văn bản đứng nối tiếp nhau phân cách bằng một khoảng chừa trắng. Khi ngâm đọc, cần có một thời gian ngừng nghỉ nhất định. Sự cân xứng nhịp nhàng của ngôn ngữ thơ thể hiện rõ. Hơn nữa cũng tạo thời gian cho người đọc đi sâu vào lời thơ vốn súc tích. Nói chặt chẽ, mỗi khổ thơ phải có một số dòng như nhau và một số chữ tương đương. Có thể thơ như thể *xonnê*, số dòng của từng khổ, và số khổ của từng bài đều được quy định rõ. Nếu số dòng của các khổ quá chênh lệch không theo một quy ước nào cả, thì về thực chất không còn sự đều đặn cân đối. Và không nên gọi là khổ thơ.

Đoạn thơ. Mỗi khổ thơ cũng có thể là một đoạn thơ, nhất là trong một bài thơ ngắn. Đoạn thơ cũng có thể có một sự giống nhau về hình thức và một sự hài hòa cân đối nào đó. Ta dùng chữ *đoạn thơ* để nói đến một số khổ thơ, một số dòng thơ thể hiện một ý tương đối trọn vẹn. Theo cách trình bày văn bản, tác giả thường để giữa hai đoạn một khoảng cách rộng hơn khoảng cách giữa hai khổ thơ. Như thế sự phân chia thành khổ thơ nhằm thể hiện sự cân đối, nhịp nhàng. Sự phân chia thành đoạn thơ nhằm làm sáng rõ ý nghĩa. Nghệ thuật lớn bao giờ cũng chú ý đến sự tiếp nhận của người đọc. Và lối suy nghĩ có thứ lớp sáng sủa tự nó là một vẻ đẹp. Ví dụ, bài *Mẹ Tơm* có 19 khổ và chia làm 4 đoạn. Ở đây, nếu ta nói bài thơ chia làm 19 đoạn, tất phải nói đoạn nhỏ, đoạn lớn, e không rành mạch. Bài *Trận tuyến này cao hơn cả màu da*, Chế Lan Viên chia thành ba khúc (cũng tức là ba đoạn) :

Vị trí – Nguyên nhân – Thời gian. Ở đầu mỗi khúc có một điệp khúc láy đi láy lại chung quanh ý : "Chúng ta không bắn màu da vàng hay trắng. Mà bắn bọn súc sinh trong tất cả các màu". Những dấu hiệu đó không nên bỏ qua khi tìm hiểu nội dung thơ. Việc phân chia khổ thơ, đoạn thơ có tác dụng để nhận ra các *thứ lớp* của nội dung bài thơ. Như khi xem tranh, cái nhìn tổng thể giúp ta nắm bắt được ý đồ nghệ thuật của bức tranh, cách bố cục đường nét, các mảng màu. Nếu trong những vấn đề lớn này, tác phẩm tỏ ra vô giá trị, thì hà tất ta phải đi sâu vào từng dòng, từng chữ làm gì nữa ! Sau cái nhìn tổng thể, ta mới đọc lại từng câu, xem cách dùng chữ có sáng tạo không, nhịp điệu có diêu luyện không, kiến trúc có vững chãi không. Có những bức tranh, nhìn thoáng thì tạm được, nhưng nhìn kĩ, nét bút còn vụng về, kĩ thuật pha trộn màu còn kém... Một bài thơ đứng được phải trải qua hai lần kiểm nghiệm ấy (từ tổng thể đến từng chi tiết). Phải tránh tình trạng phiến diện, chỉ chú ý trích bình một số câu thơ hay riêng lẻ – mà tập thơ dở nào chắc cũng có một vài câu. Hoặc ngược lại, chỉ nói chung chung về đề tài, chủ đề tốt mà không nói đến câu chữ, hình ảnh, nhịp điệu của từng câu thơ, từng khổ thơ... Cả hai cách đều dẫn đến cái nhìn không đúng về bài thơ – một công trình kiến trúc phải đẹp từ thiết kế đến thi công..., từ ngoại thất đến nội thất !

Bài thơ. Khác với dòng thơ, câu thơ, khổ thơ, đoạn thơ, bài thơ là một tác phẩm hoàn chỉnh. Nói hoàn chỉnh là nói đến sự thống nhất nội tại. Các nhà thơ cổ điển rất chú ý điểm này. Trong một bài thơ luật Đường, các câu xếp theo một thứ tự, có những nhiệm vụ nhất định : khai, thừa, thực, luận, kết. Những bài xonnê Pháp cũng có cấu trúc chặt chẽ. Tất cả để bảo đảm tính hoàn chỉnh của bài thơ. Vậy cái gì bao trùm và chi phối tất cả các yếu tố trong một bài thơ ? Có thể nói đó là tứ thơ. Gọi là tứ trước hết để phân biệt với ý. Trong một bài thơ có nhiều ý, nhưng phải có một ý lớn bao trùm toàn bài. Ý bao trùm ấy có thể là tứ. Vậy ý lớn với tứ khác nhau như thế nào ? Gọi là tứ khi ý lớn ấy không thể hiện một cách bộc trực trần trụi mà đã biến hóa trong những hình tượng nhiều tìm tòi sáng tạo mới lạ, gợi ra cho người đọc những liên tưởng thú vị, rộng rãi. Nói cách khác, một bài thơ có tứ là một bài thơ có tìm tòi, sáng tạo về mặt thể hiện ý toàn bài một cách mới lạ, thú vị. Tứ thơ mang đặc điểm của cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ của nhà thơ. Tứ trong toàn bài có thể là hình tượng xuyên suốt cả bài thơ. Đọc *Ta đi tới* của Tố Hữu thấy mở ra trước mắt ta con đường thẳng tắp và ý chí tiến lên thống nhất đất nước không thể gì ngăn cản được. Đọc *Các vị La Hán chùa Tây Phương* của Huy Cận ta thấy hiện lên sừng sững những nỗi đau khổ bế tắc của các thế hệ trước kia. Có tứ thơ đã hé lộ ra qua đề thơ như *Cuộc chia li màu đỏ* của Nguyễn Mĩ, *Những gương mặt những khoảng trời* của Bằng Việt, v.v...

Cốt làm nổi bật tứ như làm nổi bật tinh túy của bài thơ, các nhà thơ thường cắt tỉa bớt lá cành để bông hoa tứ thêm rực rỡ. *Ngọn đèn đứng gác* của Chính Hữu, *Dáng đứng Việt Nam* của Lê Anh Xuân, *Hơi ấm ổ rơm* của Nguyễn Duy được viết với một bút pháp tiết kiệm vì thế. Đó là những bài thơ xây dựng trên cái tứ là một hình tượng xuyên suốt toàn bài. Có thể làm những bài thơ dài với loại tứ này không ? Loại này, nếu dài, tứ sẽ loãng chìm trong tản mạn.

Lại có cái tứ trong toàn bài này sinh từ một cảm xúc chung, một ấn tượng chung rồi dẫn dắt ra những dòng suy nghĩ, liên tưởng, tưởng tượng. Trên những dòng suy nghĩ, liên tưởng, tưởng tượng đó từng lúc lại hiện lên những hình tượng nhỏ : *Tình sông núi* của Trần Mai Ninh, *Cửu Long Giang ta ơi* của Nguyên Hồng, *Đất nước* của Nguyễn Đình Thi, *Giữa Tết trồng cây* của Chế Lan Viên, *Em biết là anh đang ở đâu* của Phạm Hổ đều viết theo loại tứ như thế. Với loại tứ này, thơ có thể diễn tả những ấn tượng, những dòng cảm xúc, những liên tưởng cùng những suy nghĩ nghị luận phù hợp với đời sống nội tâm ngày càng giàu suy tưởng, thích hợp với cuộc đời cần nhiều lí lẽ để biện luận, để phản bác rồi tìm ra thái độ đúng, tin yêu và có trách nhiệm với cuộc đời... Những dòng thơ đối thoại với chúng ta bằng sự chân tình của lời tâm giao. Sức lôi cuốn của lời tâm giao có phần ít hình ảnh. Chế Lan Viên, Nguyễn Khoa Điềm, Bằng Việt khá sở trường cách thể hiện tứ này.

Chia ra một loại tứ thiên về tạo hình, một loại tứ thiên về dòng suy nghĩ liên tưởng là cách phân chia giản đơn để tiện trình bày. Thông thường các nhà thơ thể hiện một tứ lớn bằng cách sử dụng xen kẽ các biện pháp tạo hình và biện pháp biểu hiện nên khó có sự phân biệt rạch ròi.

Thế giới tâm hồn con người vô cùng phong phú và đa dạng. Qua các thời kì lịch sử, cách cảm xúc, cách suy nghĩ của con người cũng đổi khác. Cách sắp xếp, tổ chức để thể hiện tứ trong một bài thơ cũng đổi khác. Nhưng mọi lối biểu hiện rối loạn, bí hiểm, tắc tị phá vỡ tính thống nhất của tác phẩm văn học, tính thống nhất của bài thơ đều đáng chê trách.

Chương XIX. TÁC PHẨM TỰ SỰ

I - KHÁI NIỆM CHUNG VỀ LOẠI TÁC PHẨM TỰ SỰ

Khác với tác phẩm trữ tình, hiện thực được tái hiện qua những cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ của con người, được thể hiện trực tiếp qua những lời lẽ bộc bạch, thổ lộ, tác phẩm tự sự phản ánh đời sống trong tính khách quan của nó - qua con người, hành vi, sự kiện được kể lại bởi một người kể chuyện nào đó.

Trước hết, cần làm sáng tỏ khái niệm *tính khách quan* ở đây mang một nội dung tương đối. Đứng về bình diện triết học, tác phẩm văn học là sự tái hiện đời sống khách quan thông qua sự nhận thức, khái quát, đánh giá, thể hiện mang tính chủ quan của nghệ sĩ, là sự thống nhất biện chứng giữa chủ quan và khách quan.

Trong phân loại văn học, tính khách quan là thuộc tính của thế giới nghệ thuật so với chủ quan của người trần thuật. Đúng như Arixtốt nhận xét trong *Nghệ thuật thi ca* của ông, thế giới của tác phẩm tự sự là thế giới tồn tại bên ngoài người trần thuật. Người trần thuật kể lại các sự kiện và con người như là những gì xảy ra bên ngoài mình, không phụ thuộc vào tình cảm, ý muốn của anh ta. Bêlinxki viết : "Thơ tự sự chủ yếu là thơ khách quan, bề ngoài cả trong quan hệ với chính nó, với nhà thơ và cả với người đọc... Ở đây không thấy nhà thơ ; thế giới được xác định một các lập thể, tự nó phát triển, và nhà thơ dường như chỉ là người trần thuật giản đơn những gì đã tự nó xảy ra"[1]. Khái niệm "nhà thơ" ở đây thực chất chỉ là (chứ không phải "dường như" !) người trần thuật. Mà người trần thuật, như sẽ nói sau đây, là sản phẩm của nhà văn, do đó, tính khách quan của tự sự là ảo giác nghệ thuật về tính khách quan của văn học, là cái khách quan mang tính thứ hai, so với tính khách quan triết học có tính thứ nhất. Tính khách quan ở đây thực chất chỉ là nguyên tắc tái hiện đời sống và thuyết phục người đọc

(1) Bêlinxki *Sự phân chia thơ ra loại và kiểu. Toàn tập*, T. 5. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mát xcơva, 1954, tr. 9 (tiếng Nga).

của loại tác phẩm tự sự, cũng như tính chủ quan là nguyên tắc tái hiện và thuyết phục người đọc của loại trữ tình. Nhưng *tính khách quan* đây lại là một nguyên tắc của hình thức mang tính nội dung, thể hiện những khả năng phản ánh hiện thực rất quan trọng của loại tự sự.

Để tái hiện đời sống một cách khách quan, tác phẩm tự sự tập trung phản ánh đời sống, con người qua các biến cố, sự kiện xảy ra với nó, có tác dụng phơi bày những mặt nhất định của bản chất con người. Để nói về một người xấu như Lí Thông, người ta kể hắn kết anh em với Thạch Sanh rồi lừa chàng đi gác miếu trăn tinh nhằm lấy thân chàng thế mạng cho hắn. Để nói cô Tấm rất ngoan, người ta kể cô chăm bắt tép trong lúc con Cám mải chơi bắt bướm hái hoa. *Sự kiện* là những hành động, việc làm, ý nghĩ, đổi thay bộc lộ bản chất của tính cách hay của mối quan hệ giữa người và người.

Tác phẩm tự sự không chỉ phản ánh cái phần tồn tại vật chất với các việc làm, hành động của con người. Nó cũng phản ánh thế giới bên trong bao gồm tâm trạng, cảm xúc, ý nghĩ của con người nữa. Nhưng như Hêghen đã nói, "cần phải trần thuật về những tình cảm, những suy nghĩ, cũng như về tất cả những gì bề ngoài như một cái gì đã xảy ra, đã nói ra, nghĩ ra"(1) – tức là như những *sự kiện*, là không tách rời khỏi cái giọng trần thuật trầm tĩnh đối với chúng. Cho nên, Hêghen viết tiếp, "*sự kiện cá biệt*, như tôi đã nói nhiều lần, là cái hình thức làm cho tự sự trở thành tự sự trong ý nghĩa đích thực của từ đó"(2). Với ý nghĩa đó, nhà văn tự sự đã kể về việc nhân vật nghĩ những gì, cảm thấy sướng vui hay khổ đau, xấu hổ thế nào... như những đối tượng đem ra phân tích, nhận biết.

Như vậy, nhà văn tự sự tái hiện toàn bộ thế giới, thể hiện mọi biểu hiện bên trong và bên ngoài của con người, nhưng đều xem chúng như là những sự kiện khác nhau về cuộc sống con người. Nhưng sự kiện là sản phẩm của quan hệ giữa con người và hoàn cảnh, môi trường, cho nên nó mở ra một đặc điểm khác của tự sự, là khả năng phản ánh cuộc sống một cách *bao quát rộng lớn* : miêu tả con người trong nhiều quan hệ phức tạp giữa nó và môi trường xung quanh.

Trước hết là quan hệ con người và hoàn cảnh. Nhân vật dường như hoạt động tự do theo ý muốn của nó, nhưng thật ra mọi hoạt động của nó đều do tác động của hoàn cảnh và môi trường xung quanh. Hêghen đã nói một ý kiến quan trọng là "số phận thống trị trong loại tự sự". Đó không chỉ là sự can thiệp của các thần vào hành động của nhân vật như trong *Iliát*, *Ôđixê* mà còn là tính toàn năng của môi trường, hoàn

(1), (2) Hêghen. *Mĩ học* (4 tập), T. 3. Nxb nghệ thuật, Mátxcơva, 1971, tr. 461 (tiếng Nga).

cảnh quy định hành vi con người, bắt nó phục tùng quyền lực không cưỡng lại được của hoàn cảnh. "Số phận" đó "có nghĩa là tính tất yếu của lí tính, là các quy luật của hiện thực, là các tương quan của nguyên nhân và kết quả"[1], nói tóm lại là cuộc sống trong sự vận động tự thân của nó. Bêlinxki nhận thấy đặc tính của con người ở tính chủ quan và ở tính tự giác tinh thần của nó, còn thế giới thì vận động một cách khách quan, tự phát. Miêu tả tính chỉnh thể khách quan của thế giới là đặc trưng của tự sự. Chính vì vậy, trong hình thức tự sự, môi trường, hoàn cảnh là một đối tượng được miêu tả cụ thể, chi tiết hơn bất cứ loại văn học nào.

Mặt khác, sự kiện là những mối liên hệ của thế giới, cho thấy các phương diện khác nhau của nó. Theo mối liên hệ của sự kiện, tác giả tự sự có thể dẫn dắt người đọc đi về những miền khác nhau nhất, có thể lùi về dĩ vãng hay đắm mình trong hiện tại, có thể lướt qua mặt này, mà tập trung vào mặt kia. Chính vì vậy, so với kịch và tác phẩm trữ tình, tác phẩm tự sự hầu như *không bị hạn chế bởi không gian và thời gian*. Nó có thể kể về những khoảnh khắc, lại có thể kể các sự kiện xảy ra hàng bao thế hệ, hàng chục năm, trăm năm. Đặc điểm này chẳng những làm cho tác phẩm tự sự có khả năng bao quát cuộc sống trong một phạm vi rộng lớn, mà còn làm cho cốt truyện tự sự khác hẳn cốt truyện kịch, và nhịp điệu tự sự nói chung khoan thai, trầm tĩnh, khác hẳn nhịp điệu của hành động kịch là vận động tới những mục đích đã định. Người xem truyện có thể dừng lại để hôm sau xem tiếp – nhưng người xem kịch không thể làm việc đó. Nhà viết kịch cũng không thể dừng hành động kịch lại để chêm những tình tiết xa xôi, hoặc bổ sung những đoạn tả cảnh, chân dung, hồi tưởng thật chi tiết như tự sự.

Nhân vật tự sự, do vậy cũng được khắc họa đầy đặn, nhiều mặt nhất, hơn hẳn các nhân vật trữ tình và kịch. Hai loại nhân vật sau, do hạn chế không gian và thời gian diễn xuất và rung cảm xúc động buộc phải bộc lộ nhiều tính ước lệ, nhiều chỗ tỉnh lược. Nhân vật tự sự có thể được miêu tả cả bên trong lẫn bên ngoài, cả điều nói ra và điều không nói ra, cả ý nghĩ và cái nhìn, cả tình cảm, cảm xúc, ý thức và vô thức, cả quá khứ, hiện tại, tương lai.

Gắn với đặc điểm sự kiện và nhân vật, hệ thống *chi tiết nghệ thuật* của tác phẩm tự sự cũng phong phú đa dạng hơn hai loại kịch và trữ tình. Chi tiết trong tác phẩm trữ tình thường gắn với chất thơ. Chi tiết trong tác phẩm tự sự thường mang chất văn xuôi, xương xẩu nhất và mặt khác lại nhiều loại nhất. Ta bắt gặp các chi tiết về chân dung,

(1) Bêlinxki. Sđd, tr. 18 (tiếng Nga).

ngoại hình, về tâm lí, sinh lí, phong cảnh, phong tục, về đồ vật, binh khí, lịch sử, xứ lạ, về đời sống văn hóa, sản xuất... bao gồm cả những chi tiết tưởng tượng, liên tưởng, hoang đường mà không nghệ thuật nào trình diễn được.

Ngoài ra, tác phẩm tự sự nào cũng có hình tượng *người trần thuật* của nó. Tác giả xuất hiện dưới hình thức người trần thuật để phân tích, nghiên cứu, khêu gợi, bình luận, làm sáng tỏ mọi quan hệ phức tạp giữa nhân vật và hoàn cảnh. Gorki nói : "Trong tiểu thuyết, trong truyện, những con người được tác giả thể hiện đều hành động với sự giúp đỡ của tác giả, tác giả luôn luôn ở bên cạnh họ, tác giả mách cho người đọc biết rõ cần phải hiểu nhân vật như thế nào, giải thích cho người đọc hiểu những ý nghĩ thầm kín, những động cơ bí ẩn phía sau những hành động của các nhân vật được miêu tả, tô đậm thêm cho tâm trạng của họ bằng những đoạn mô tả thiên nhiên, trình bày hoàn cảnh, và nói chung là luôn luôn giật dây cho họ thực hiện những mục đích của mình, điều khiển một cách tự do và nhiều khi rất khéo léo nhưng lại rất võ đoán – mặc dù người đọc không nhận thấy những hành động, những lời lẽ, những việc làm, những mối tương quan của họ, luôn luôn tìm mọi cách để làm cho các nhân vật trong truyện được rõ nét và có sức thuyết phục đến mức độ tối đa về phương diện nghệ thuật"(1). Ý kiến Gorki đã cho thấy rất cụ thể nhiều mặt vai trò người trần thuật trong tự sự.

Người đọc không phải bao giờ cũng được thông báo về số phận riêng tư, diện mạo hoặc mối quan hệ qua lại của người trần thuật với các nhân vật, hoặc vì đâu, trong tình huống nào mà tiến hành kể chuyện. Nhiều khi người trần thuật tỏ ra khách quan không để lộ mối thiện cảm, ác cảm hay các tình cảm suy nghĩ của mình như Phlôbe, Sêkhốp... Nhưng bao giờ người đọc cũng cảm thấy được linh hồn của người trần thuật một cách rõ rệt, gần gũi. Đồng thời, lời người trần thuật chẳng những giàu tính tạo hình mà còn giàu sức biểu hiện, chẳng những cho thấy cái gì được kể, mà còn cho thấy bản thân người kể nữa.

Người đọc nhận ra *hình tượng người trần thuật* qua cái nhìn, cách cảm thụ, phương thức tư duy, năng lực trí tuệ và chất tình cảm của anh ta. Người xưa thường nói đến "tấm lòng", "bút lực", "con mắt" tinh đời của người trần thuật. Mộng Liên Đường chủ nhân đọc *Truyện Kiều* của Nguyễn Du nhận ra một "con mắt nhìn xuyên sáu cõi, một tấm lòng nghĩ suốt nghìn đời". Sự thể tất nhân tình, tấm lòng ưu ái, con mắt tinh đời, dí dỏm thể hiện trong chi tiết, trong từng chữ, từng lời.

(1) Gorki. *Bàn về văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, T. 2, tr. 133.

Người trần thuật *Truyện Kiều* không chỉ khóc than với nhân vật, tố cáo các bất công, mà còn đùa vui, giễu cợt chúng nữa. Và không phải bao giờ cũng có thể đồng nhất người trần thuật với bản thân tác giả. Có nhà nghiên cứu đã chỉ ra một cách đúng đắn rằng, trong cuộc đời, tác giả Nguyễn Du chín chắn, ít nói, trầm mặc, còn người trần thuật trong *Truyện Kiều* thì lại quát tháo, lớn tiếng, tinh nghịch, dí dỏm. Cùng với hình tượng người trần thuật, còn có *quan điểm trần thuật*, thể hiện góc nhìn, khoảng cách xa gần đối với các hiện tượng được miêu tả.

Cuối cùng, *lời văn* tác phẩm tự sự có cấu trúc, thành phần khác hẳn lời văn kịch và trữ tình. Văn tự sự có thể là văn vần hoặc văn xuôi. Nhưng đặc điểm của nó thể hiện trước hết ở thành phần lời văn. Lời tự sự luôn hướng người đọc ra thế giới đối tượng, khác hẳn lời trữ tình hay lời thoại của kịch, hướng chú ý tới cảm xúc, ý định người nói. Nhà văn thường dùng câu tồn tại, hoặc miêu tả thuộc tính, đặc trưng, hình dáng, động tác của sự vật, gọi tên các sự vật ra. Chẳng hạn, "Ngày xưa có hai anh em...", "Ngày xuân con én đưa thoi", "Có nhà viên ngoại họ Vương", "Thoắt trông lờn lợt màu da"...

Thành phần *miêu tả* và *thuyết minh đặc điểm* của văn tự sự có chức năng tái hiện và phân tích các sự vật, hiện tượng tĩnh tại (như phong cảnh, chân dung, tâm trạng, môi trường, ngoại hình, đồ vật) hoặc các hiện tượng lặp đi lặp lại đều đặn (như ăn uống, sinh hoạt, làm việc, phong tục tập quán). Đây là thành phần giàu chất tạo hình, làm cho văn học có thể sánh với hội họa, điêu khắc, cung cấp những bức tranh hấp dẫn, sinh động về hiện thực, vừa giàu khả năng lí giải tường tận.

Lời nói của nhân vật tự sự cũng có chỗ khác với lời thoại trong kịch và lời của nhân vật trữ tình. Lời nhân vật tự sự là một thành phần, một yếu tố của văn tự sự. Nó xuất hiện gắn liền với sự miêu tả. Lời nhân vật có thể được miêu tả lại, được xé lẻ ra, để xen vào hoặc được hóa thân vào lời trần thuật. Nhờ thế, lời nói nhân vật và lời trần thuật thoải mái, bao quát. Hêghen nói, trong tự sự không có chỗ cho những lời thổ lộ trữ tình độc lập tự biểu hiện một cách trực tiếp, cũng không có chỗ cho những cuộc đối thoại trực tiếp của các nhân vật mà không có sự tham gia điều tiết của lời trần thuật của tác giả[1]. Lời nhân vật của tác phẩm tự sự có thể dung nạp những đoạn độc thoại nội tâm dài, những lời đối đáp trong ý nghĩ, trong tưởng tượng. Sự kết hợp lời trần thuật gián tiếp với lời nói nhân vật tạo khả năng vận dụng lời nửa trực tiếp và các hình thức lời đa giọng khác.

Văn tự sự cũng có thành phần trần thuật bao quát, đứng trên cả sự miêu tả cụ thể về cảnh vật và lời nói, hướng tới những bức tranh toàn

(1) Xem : Hêghen. *Mĩ học*, T. 3. Sđd, tr. 461 (tiếng Nga).

cảnh về quan hệ, tình huống, thời đại, hoặc về các quá trình của tính cách hay của quan hệ diễn ra trong những khoảng không gian hoặc thời gian hết sức rộng lớn. Về mặt này, văn tự sự có một khả năng bao quát vô song mà chỉ có nghệ thuật điện ảnh là có thể sánh được, khi ống kính mang chức năng trần thuật miêu tả. Các đặc điểm đó làm cho tác phẩm loại tự sự trở thành loại văn học có khả năng phản ánh hiện thực sâu rộng nhất, có vị trí ngày càng quan trọng trong đời sống tinh thần của người hiện đại.

Sự phân loại tác phẩm tự sự dựa vào các tiêu chí nội dung và hình thức. Về nội dung thể loại có thể chia ra tác phẩm mang chủ đề lịch sử dân tộc, thế sự đạo đức, đời tư. Về hình thức, có các thể loại cơ bản như khúc ca anh hùng (anh hùng ca), trường ca, truyện (tiểu thuyết đoản thiên), tiểu thuyết, truyện ngắn, ngụ ngôn. Khi xác định thể loại một tác phẩm tự sự cần dựa vào cả hai tiêu chí trên. Bởi vì với hình thức tự sự, ba loại hình nội dung thể loại nói trên được phát triển đầy đặn hơn các loại văn học khác, và quy định đặc trưng thể loại.

II - ANH HÙNG CA (SỬ THI), TRUYỆN THƠ, TRƯỜNG CA, THƠ TRƯỜNG THIÊN, NGỤ NGÔN

1. Anh hùng ca (sử thi)

Là thể loại tự sự thể hiện tập trung cho loại chủ đề lịch sử dân tộc. Dạng cổ xưa nhất của anh hùng ca là anh hùng ca *Iliát, Ôđixê* của người Hi Lạp cổ, được viết bằng câu thơ sáu âm tiết, biểu diễn có đàn thất huyền đệm. Anh hùng ca *Đam Săn* của dân tộc Êđê được viết theo thể *khan*, phối hợp yếu tố thơ, nhạc và kịch. Tuy nhiên không nên giới hạn khái niệm anh hùng ca vào *thể văn*. Anh hùng ca có thể biểu hiện dưới dạng văn xuôi như truyện *Phù Đổng Thiên Vương* và nhiều tiểu thuyết cận đại, hiện đại khác.

Điều chủ yếu ở chỗ anh hùng ca là thể loại tự sự miêu tả các sự kiện quan trọng, có ý nghĩa quyết định đối với đời sống tinh thần và vận mệnh của dân tộc và nhân dân. Đó là những sự kiện quá khứ, đã lùi sâu vào dĩ vãng nhưng trong ý thức của nhân dân và dân tộc chúng vẫn giữ mối liên hệ mật thiết với đời sống hiện tại, vẫn được xem là niềm tự hào vẻ vang hay bài học lịch sử lớn lao của dân tộc. Vì vậy, đặc trưng chủ yếu của anh hùng ca là biểu hiện ý thức cộng đồng của nhân dân, dân tộc đối với quá khứ vẻ vang của mình. Mở rộng ra, nội dung của anh hùng ca là các sự kiện có ý nghĩa toàn dân, toàn dân tộc. Đó là chiến tranh, cách mạng, là sự đổi thay, thử thách tồn vong của đất nước. Các sự kiện đó đòi hỏi các thành viên dân tộc một quan

điểm nhất trí, đòi hỏi mọi người đối xử với nhau như anh em, đòi hỏi nhà thơ "dùng quan điểm của nhân dân mình để xem xét sự kiện, chứ không tách mình ra ngoài sự kiện đó"(1).

Các anh hùng của anh hùng ca đều là người đại diện cho sức mạnh hùng hậu của toàn thể nhân dân thời đó. Đó là anh hùng nhân dân. Trong *Iliát*, Hécto là hóa thân của khí phách anh hùng, của tinh thần hi sinh quên mình cao cả, là trụ cột chủ yếu để duy trì thành Troa sắp bị sụp đổ. Agiắc là hóa thân của sức mạnh, lòng dũng cảm và tinh thần chiến đấu quả cảm. Nétxtô thể hiện cho tuổi cao đức lớn, kinh nghiệm thâm thúy, dồi dào. Còn *Ôđixê* là kết tinh cho trí tuệ nhân dân trong đời sống chính trị và sinh hoạt hằng ngày. Điều cốt yếu của nhân vật sử thi là nhân vật trung tâm phải thể hiện tổng hợp đầy đủ và hài hòa cho toàn bộ sức mạnh của nhân dân. Asin trong *Iliát*, theo Bêlinxki thì "từ đầu đến chân đều ngời lên một niềm vinh quang chói lọi", vì chàng "không đại diện cho bản thân, mà là đại diện cho nhân dân, được miêu tả như là đại diện của nhân dân"(2).

Trong anh hùng ca *Đam Săn* (tên thường gọi là "trường ca" chỉ là cách đặt tên theo hình thức bề ngoài, chứ chưa phải theo đặc trưng của thể loại tự sự) cũng có tình trạng như thế. Đam Săn được miêu tả như là hiện thân của tù trưởng giàu mạnh. Hơnhí, Hơbhí cũng là hiện thân cho vợ tù trưởng giàu mạnh. Quan điểm toàn dân thể hiện ở chỗ, Đam Săn không yêu vợ "nối dây" Hơnhí và Hơbhí, nhưng không vì thế mà người trần thuật giảm mức ngợi ca, lí tưởng hóa đối với hai nàng. Điều này cũng giống như trong *Iliát*, Asin đánh Hécto, nhưng Hécto cũng được ngợi ca ngang hàng với Asin.

Đặc điểm của nhân vật anh hùng ca là tầm cỡ dân tộc. Cái đẹp của họ là vẻ đẹp dân tộc. Cái giàu mạnh của họ là giàu mạnh dân tộc, cá tính của họ cũng là của dân tộc ! Chàng Đam Săn "mang chăn choàng trên áo, tai đeo vòng, tay cầm gươm chạm trổ và sắc bén – toàn là đồ dùng của người giàu mới có. Chân chàng to bằng xà nhà, đùi to bằng ống bệ. Chàng khỏe như con voi đực. Hơi thở như sấm vang. Nằm xuống sàn thì gãy cả sàn nhà, Đam Săn hùng cường ngay trong lòng mẹ". Sắc đẹp của nàng Hơnhí : "Cái váy đen như mây, đen như hoa Hơbê, lóng lánh như một luồng ánh sáng, chói lọi như ánh chớp. Dân làng loáng cả mắt. Búi tóc trên đầu vấn chặt như hoa Kơnông... nếu buông ra, tóc dài như thác nước, cho bóng râm như cả một cây Kơnia. Một cây trâm

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*, T. 2. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1948, tr. 36 (tiếng Nga).

(2) Bêlinxki. Sđd, tr. 37 – 38.

bạc cắm dọc, một cây trâm cắm ngang giữ cho búi tóc đứng im, gió bão cũng không chuyển".

Anh hùng ca không nhất thiết là miêu tả các cuộc xung đột quân sự, các anh hùng chiến trận, mà còn thể hiện tinh thần, trí tuệ bộ tộc và thời đại lịch sử. *Đam Săn* cũng thuộc trường hợp này. Các cuộc chiến đấu của Đam Săn với các tù trưởng khác chỉ chiếm một vị trí hạn chế. Chất anh hùng của Đam Săn còn thể hiện ở tinh thần quả cảm dám chống lại tục nối dây, dám bắt trời thay đổi ý định, dám chinh phục nữ thần mặt trời. Ước vọng ngây thơ, ngông cuồng, hành động liều lĩnh đã làm Đam Săn thiệt mạng, nhưng chàng vẫn không đối lập với bộ tộc của mình, vẫn sáng ngời từ đầu đến cuối trong lí tưởng bộ tộc giàu mạnh. Chính vì vậy mà chàng lại tái sinh thành tù trưởng mới.

Đặc điểm tiếp theo của anh hùng ca là sự miêu tả với quy mô rộng lớn toàn bộ đời sống nhân dân từ sinh hoạt đạo đức, phong tục, tín ngưỡng. Mọi phương diện của đời sống nhân dân từ lớn nhất đến nhỏ nhất, đều được thể hiện cùng với các sự kiện được miêu tả. Trong *Iliát*, từ tiếng khóc của Asin trước thi hài Patorôcơlơ, từ các cuộc chiến đấu anh hùng, từ cuộc từ biệt của Hécto với người vợ Andrômác cho đến việc tái hiện các việc nấu nướng thức ăn, việc trang trí cho đồ vật và vũ khí đều là phạm vi miêu tả sử thi. Trong anh hùng ca *Đam Săn*, ta có thể nhìn thấy cách phục sức của phụ nữ, phong tục cưới xin, tiếp khách, đồ đạc quý giá, gia súc, trò chơi, những hiềm khích trong sinh hoạt... Các phương diện của đời sống bộ tộc, xã hội, cá nhân, huyết thống, nam nữ, vợ chồng... đều được trình bày. Đó là bức tranh toàn cảnh của đời sống của một thời đại được tái hiện trọn vẹn, chi tiết.

Đặc điểm nổi bật trong lời văn anh hùng ca là lối trần thuật khoan thai, trầm tĩnh, tường tận, mang sắc thái ngợi ca, phong cách cường điệu cao cả. Văn anh hùng ca nói chung không bị câu thúc bởi cảm giác thời gian. Tác giả *Iliát* thuật lại cái mộc của Asin từ cách chế tạo, thiết kế, tôi luyện, trang sức trong một quá trình chế tác hoàn chỉnh.

Không nên cho rằng thể loại sử thi đã một đi không trở lại. Chỉ một đi không trở lại cái hình thức sử thi cổ xưa mang ý thức thần thoại gắn liền với giai đoạn phát triển ấu thơ của loài người. Những sáng tác đời sau mô phỏng sử thi cổ điển trong điều kiện xã hội đã phân hóa giai cấp sâu sắc đều không tạo nên hiệu quả mong muốn. Chẳng hạn *Ênêít* của nhà thơ La Mã Viếcgin, các sử thi của chủ nghĩa cổ điển như *Phơrănxiát* của P.Rôngxa, *Hăngriat* của Vonte (Pháp), *Rôxxiat* của Khêraxcôp (Nga), *Ludiat* của Kamôenx (Bồ Đào Nha), *Mêxxiat* của Clôpstoc (Đức)... đều là những tác phẩm mô phỏng, muốn làm sống lại các hình tượng thần thoại trong khi thế giới quan thần thoại đã một đi không trở lại nữa !

Trong các thời đại sau, với điều kiện của các giai đoạn phát triển cách mạng khác của xã hội, nội dung thể loại lịch sử dân tộc lại được tái sinh trong những hình thức và bình diện mới. Chẳng hạn các tác phẩm như *Bài ca về binh đoàn Igorơ* của Nga, *Bài ca chàng Rôlăng* của Pháp... phản ánh các sự kiện lịch sử có thật của dân tộc, trong đó, các anh hùng thể hiện một lòng dũng cảm vô song, trung thành vô hạn với lợi ích dân tộc và nhân dân. Hành động của họ gắn liền với số phận dân tộc. Các sự kiện đó có thể là thắng lợi, cũng có thể thất bại. Yếu tố sử thi dân tộc có thể xuất hiện dưới các hình thức khác như trường ca, truyện ngắn, tiểu thuyết. Chẳng hạn *Tarat Bunba* của Gôgôn, *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi, *Số phận con người, Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp, *Suối thép* của Xêraphimôvich...

Trong văn học Việt Nam, *Phù Đổng Thiên Vương*, truyền thuyết An Dương Vương, các trường ca Tây Nguyên... đều thuộc thể loại sử thi cổ xưa. Trong văn học hiện đại xuất hiện hàng loạt tác phẩm mang tính chất sử thi, kể cả thơ trữ tình sử thi như *Đất nước đứng lên, Hòn Đất, Mẫn và tôi, Ta đi tới, Nước non ngàn dặm, Người con gái Việt Nam*... Trong các tác phẩm kể trên đều miêu tả những sự kiện có ý nghĩa toàn dân, những nhân vật mang tầm cỡ đất nước, tác giả thể hiện cái nhìn dân tộc với lời văn trữ tình ngợi ca trang trọng.

2. Truyện thơ, trường ca, thơ trường thiên

Là thể loại tự sự bằng thơ. Người phương Tây gọi là "poème" – thường dịch là trường ca. Người Trung Quốc gọi là "tự sự thi" hoặc "trường thiên tự sự thi". Phạm vi của truyện thơ này bao gồm từ các truyện thơ *Rôlăng si tình* của Bôiarơđô, *Rôlăng cuồng loạn* của Arioxtô, *Giêruyxalem giải phóng* của Taxxô (thế kỉ XV – XVI) đến các truyện thơ lãng mạn như *Du kí Traiđơ Harôn, Manfơrét* của Bairơn, *Hi Lạp, Prômêtê giải phóng* của Sêli, *Người tù Cápca, Đoàn người Xugan* của Puskin, *Thần Băng giá Mũi đỏ, Ai sống sung sướng ở nước Nga* của Nhêcraxốp và cả *V.I. Lênin, Trường ca Tháng Mười* của Maiacốpxki. Nói đến truyện thơ trong văn học Trung Quốc, người ta thường kể đến *Dâu trên đường, Chim công bay về Đông Nam* (đời Hán Nguỵ), *Trường hận ca, Tì bà hành* (đời Đường). Trong kho tàng văn học Việt Nam, truyện thơ lại càng phong phú. Truyện thơ dân gian có *Út Lót – Hồ Liêu, Hùy Nga – Hai Mối*... (Mường), *Truyện Chim sáo, Nam Kim Thị Đan, Trần Châu* (Tày – Nùng), *Tiễn dặn người yêu, Khăm panh* (Thái), *Tiếng hát làm dâu* (Hmông)... Văn học cổ dân tộc Kinh có thể kể đến kho tàng

truyện Nôm với *Truyện Kiều, Lục Vân Tiên, Sơ kính tân trang, Mai đình mộng kí*... Văn học Việt Nam hiện đại có *Bà má Hậu Giang, Theo chân Bác, Bài thơ Hắc Hải, Bài ca chim Chơrao, Những người đi tới biển, Đường tới thành phố*...

Như vậy thể truyện thơ, trường ca, thơ trường thiên bao gồm một phạm vi rất rộng. Có thể gọi là *truyện thơ* khi yếu tố cốt truyện được tổ chức chặt chẽ, nổi bật như *Truyện Kiều, Lục Vân Tiên*. *Trường ca* là loại tác phẩm mà yếu tố cốt truyện và yếu tố trữ tình kết hợp hài hòa, còn *thơ trường thiên* "là thơ dài có gắn với những sự kiện hoặc tình tiết nào đó của cốt truyện hoặc của đời sống thực tế"[1] nhưng tính trữ tình đậm hơn, chẳng hạn *Bài thơ Hắc Hải, Mặt đường khát vọng, Chinh phụ ngâm, Cung oán ngâm khúc, Tự tình khúc*... cũng có thể xếp vào loại này vì bao hàm yếu tố trần thuật lai lịch, tiểu sử sự kiện của nhân vật và bài thơ là lời của một nhân vật được vẽ ra trong tác phẩm. Về thực chất đó là một dạng của thơ trường thiên tự sự - trữ tình.

Tuy nhiên, để đi sâu hơn vào đặc điểm thể loại của các hình thức tự sự nói trên, cần xác định nội dung và hình thức thể loại của chúng. Một số loại tác phẩm gọi là "trường ca" thực ra là anh hùng ca (sử thi) như *Đam Săn*. Có loại "truyện thơ" thực ra là tiểu thuyết bằng thơ như *Truyện Kiều*, nghiêng về loại tiểu thuyết với bút pháp tiểu thuyết.

Cái chung của các hình thức truyện thơ, trường ca, thơ trường thiên là sự quan tâm đến con người và những tình cảm của nó. Nhân vật của các hình thức này không phải là vua, tướng, hay những nhà hoạt động quốc gia, mà là những người bình thường, những cá nhân với những lợi ích thuần túy con người của nó. Các trường ca cuối thời Phục hưng Italia được viết ra là để luận chiến với thể sử thi anh hùng của chủ nghĩa phong kiến. Các trường ca của Bôiarđô và Arioxtô vừa nhại anh hùng ca *Bài ca Rôlăng* vừa chế giễu nhân vật. Rôlăng si tình là một hiệp sĩ, vì tình yêu với nàng Angiêlia vốn không yêu chàng, đã làm nên biết bao kì tích khó tin như đánh nhau với phù thủy, với rồng lửa, với lũ khổng lồ và cuối cùng rơi vào một động tiên kì diệu. Rôlăng cuồng loạn thì yêu đến mất trí, mệt mỏi vì ghen tuông, chạy theo người yêu đang bỏ trốn với tình nhân ! Các truyện thơ miền núi, miền xuôi của ta tập trung miêu tả những mối tình trong trắng bị vùi dập, tố cáo các

(1) Tham khảo : Bùi Văn Nguyên, Hà Minh Đức. *Thơ ca Việt Nam (hình thức và thể loại)*. Nxb Khoa học xã hội. Hà Nội, 1971, tr. 394 - 401.

thế lực phong kiến đen tối và khẳng định quyền sống, quyền luyến ái tự do của con người. Có khi miêu tả tình yêu vua và phi như *Trường hận ca* thì nhiệt tình của tác giả là khẳng định những tình cảm nhân đạo.

Xung đột trong truyện thơ và trường ca thường mang tính cục bộ, gắn với số phận những con người, có quy mô nhỏ hơn xung đột sử thi. Về hình thức, cốt truyện trong truyện thơ thường giản đơn hơn tiểu thuyết nhiều, chi tiết ít hơn. Chẳng hạn so sánh *Truyện Kiều* với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, *Trường hận ca* của Bạch Cư Dị với *Trường hận truyện* của Trần Hồng cho thấy trong truyện thơ và trường ca chi tiết và chất văn xuôi bị thu hẹp để tăng cường cho chất thơ, bộc lộ cảm xúc và trần thuật khái quát. Nhiều trường hợp sự kiện, cốt truyện không được miêu tả mà được nhắc đến để làm nền cho trữ tình, trong khi ở tiểu thuyết và truyện thì các yếu tố đó là đối tượng miêu tả trực tiếp. Đây cũng là điểm khác với anh hùng ca cổ điển. Nhìn chung trường ca phương Tây có cốt truyện giản lược hơn ở truyện thơ cổ điển của ta, trường ca hiện đại có kết cấu, cốt truyện còn tự do hơn ở trường ca thế kỉ XVIII, XIX.

Trường ca có thể viết dưới dạng *kịch thơ* như *Natan, nhà thông thái* của Létxing, *Manforét* của Bairơn, *Prômêtê giải phóng* của Sêli, *Tiếng dịch sông Ô* của Phạm Huy Thông, *Người thợ ảnh* của Huy Cận. Chính vì vậy có người gọi *Thần khúc* của Đantơ, *Phaoxt* của Gớt là trường ca, nhưng hai tác phẩm này gần với sử thi hơn. Trong văn học Việt Nam hiện đại, các loại truyện thơ, trường ca, kể cả dạng kịch, thơ trường thiên tự sự đều phát triển và có thành tựu, chứng tỏ sức sống của nó trong thời đại mới.

3. Ngụ ngôn

Ngụ ngôn là một trong những thể loại tự sự cổ xưa nhất. Nó xuất hiện trước công nguyên trong kho tàng văn hóa các dân tộc như Hi Lạp, Ấn Độ, Ai Cập, Trung Hoa. Xa xưa nhất là ngụ ngôn tương truyền do Êđốp sáng tác, ảnh hưởng rất sâu rộng. Bóng dáng của nó thâm nhập vào các sáng tác văn học và triết học đời sau. Ngụ ngôn Ấn Độ trong *Bộ sách năm quyển* cũng rất nổi tiếng. Ở Trung Quốc, ngụ ngôn thâm nhập vào sách triết luận và chính luận của "chư tử" như Trang Tử, Mạnh Tử, Hàn Phi Tử..., vào các truyện kể trung đại như "Bình thoại", "Thoại bản", vào tiểu thuyết *Đông Chu liệt quốc* của Phùng Mộng Long.

Đặc điểm cấu trúc của ngụ ngôn hầu như không biến đổi trong suốt quá trình lịch sử. Đó là do tính chất, đối tượng và chức năng của nó.

Ngụ ngôn là một kiểu truyện phúng dụ bằng thơ hoặc văn xuôi rất ngắn mang nội dung giáo dục đạo đức. Bài học đạo đức trong ngụ ngôn toát ra từ việc chế giễu các tính cách và đặc điểm tiêu cực nào đó của con người. Phần lớn các thói xấu và nhược điểm của con người ở trong ngụ ngôn đều được thể hiện trong các hình tượng loài vật như chim, cá, gia súc, thú vật. Cũng như trong cổ tích, phúng dụ của ngụ ngôn dựa trên các đặc điểm tiêu biểu thông dụng của loài vật (con cáo ranh mãnh, con sói tham lam, con lừa ngốc nghếch, con thỏ nhút nhát, con voi hay con sư tử khỏe mạnh). Cốt truyện ngụ ngôn ngắn, hàm súc, giàu sức biểu hiện, bộc lộ bản chất của đối tượng, còn hình thức phúng dụ giúp thuyết minh tốt nhất qua các hiện tượng tương đồng các tính cách của nhân vật ngụ ngôn.

Phần nhiều ngụ ngôn chia làm hai phần : phần thứ nhất truyền đạt một hiện tượng hay nhân vật, sự kiện buồn cười ; phần thứ hai là bài học đạo đức. Nhưng không nhất thiết bao giờ cũng vậy. Nhiều tác phẩm phần hai bị lược đi, bài học tự nó toát ra ở cốt truyện. Các bài học đó thường được đúc kết thành câu thành ngữ, ngạn ngữ, cách ngôn. Chẳng hạn "thấy bói sờ voi", "đẽo cày giữa đường", "ếch ngồi đáy giếng", "cáo mượn oai hùm", "vẽ rắn thêm chân"...

Cần chú ý là ngụ ngôn không chỉ có ý nghĩa giáo dục đạo đức, mà còn có ý nghĩa triết lí về nhận thức luận hoặc về chính trị. Chẳng hạn các ngụ ngôn của Êđốp, La Phôngten, Crulốp, các ngụ ngôn trong *Quốc ngữ*, *Trang Tử*, ngụ ngôn của Liễu Tông Nguyên (Đường). Ngụ ngôn *Chính trị hà khắc dữ hơn cọp* trong *Luận ngữ* có ý nghĩa tố cáo chính sách thuế khóa tàn bạo của vua quan đương thời. Ngụ ngôn *Con chuột nhà họ Vĩnh* của Liễu Tông Nguyên kể chuyện con chuột nhờ sự che chở của chủ nhà họ Vĩnh phá phách khắp nơi. Về sau họ Vĩnh dọn nhà đi nơi khác, người khác đến ở, cả họ nhà chuột bị diệt. Câu chuyện đả kích sâu cay những kẻ dựa thế làm càn. Ngụ ngôn La Phôngten giàu chất hiện thực, chan chứa tinh thần công dân, là công cụ có hiệu lực để đấu tranh chống các thói xấu của xã hội phong kiến quân chủ. Ngụ ngôn Crulốp giàu tính hiện thực, mang tâm hồn Nga dí dỏm, thâm trầm. Ngụ ngôn của ông có cốt truyện chặt chẽ, đầy đủ, không cần có phần rút ra bài học trần trụi. Chẳng hạn ngụ ngôn *Mèo và Chạn* : Mèo Vaxenca ăn vụng thức ăn trong chạn. Chạn biết, giận lắm, mới lấy lời hơn thiệt dạy mèo rằng không nên ăn vụng. Mèo Vaxenca vừa ăn vừa nghe. Nghe xong bài hùng biện, mèo Vaxenca còn ăn thêm một con gà quay nữa. Tác giả châm biếm những lời dạy suông là vô tác dụng.

Ở Việt Nam, Ôn Như Nguyễn Văn Ngọc trong *Truyện cổ nước Nam* có chép một số ngụ ngôn dân gian. Trong văn học viết, có thể kể đến *Truyện hai ông phật cãi nhau* trong *Thánh Tông di thảo*, truyện *Lục súc tranh công*, *Trinh thử*... Nói chung, ngụ ngôn ở đâu, thời nào cũng là kết tinh của trí tuệ nhân dân, có ý nghĩa nhận thức, giáo dục rất thâm thúy.

III - TIỂU THUYẾT, TRUYỆN VỪA, TRUYỆN NGẮN

Tiểu thuyết là hình thức tự sự cỡ lớn đặc biệt phổ biến trong thời cận đại và hiện đại. Với những giới hạn rộng rãi trong hình thức trần thuật, tiểu thuyết có thể chứa đựng lịch sử của nhiều cuộc đời, những bức tranh phong tục đạo đức xã hội, miêu tả cụ thể các điều kiện sinh hoạt giai cấp, tái hiện nhiều tính cách đa dạng. Không phải ngẫu nhiên mà thể loại tiểu thuyết chiếm địa vị trung tâm trong hệ thống thể loại văn học cận đại, hiện đại.

Ở châu Âu, tiểu thuyết xuất hiện vào thời kì xã hội cổ đại tan rã cũng như văn học cổ đại suy tàn. Cho nên các tiểu thuyết cổ đại của Hi Lạp, La Mã đã không thể đứng chen vai với anh hùng ca, bi kịch, hài kịch cổ đại nữa. Cá nhân lúc ấy không còn cảm thấy lợi ích và nguyện vọng của nó gắn liền với cộng đồng xã hội cổ đại, nhiều vấn đề của đời sống riêng tư đặt ra gay gắt. Số phận họ bị đe dọa bởi sự cướp bóc trên các nẻo đường, bị chiến tranh giành giật lãnh thổ đẩy vào cảnh sống chết bất trắc, bị nhà đương cục bóc lột tàn nhẫn. Con người ý thức được tình trạng trơ trọi không nơi bấu víu của họ. Bêlinxki phân tích nguồn gốc tiểu thuyết đã viết rằng, tiểu thuyết bắt đầu phát sinh từ lúc "vận mệnh của con người, mọi mối liên hệ của nó với đời sống nhân dân được ý thức. Vì vậy đời sống cá nhân bất luận thế nào cũng không thể là nội dung của anh hùng ca Hi Lạp, nhưng có thể là nội dung của tiểu thuyết"[1].

Tiểu thuyết cổ Hi Lạp thường kể về những chuyện li kì ngẫu nhiên xảy đến đối với số phận của một con người, của đôi tình nhân, những chuyện phiêu lưu mạo hiểm. Chẳng hạn *Truyện lừa vàng* của Apulây (khoảng 124 - 175) kể chuyện một thanh niên uống nhầm thuốc bùa và biến thành con lừa, rồi bị một bọn cướp mang đi, lần lượt bị bán

(1) Bêlinxki. *Tuyển tập* (3 tập), T. 2. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxcơva, 1948, tr. 39 (tiếng Nga).

làm việc kéo cối xay bột, thổ hàng cho lính, rồi lại bị bán cho nhà giàu để giết thịt, sau nhờ có vị nữ thần cứu lại làm người và liền đi tu.

Hoặc như truyện tình yêu thì thường là đôi thanh niên nam nữ gặp nhau liền yêu nhau, chưa kịp cưới thì bị cướp hoặc cha mẹ không thuận. Đôi tình nhân bỏ trốn thì gặp cướp, bị đắm thuyền, bị bán làm nô lệ. Cuối cùng, sau bao nhiêu phiêu lưu mạo hiểm lại gặp nhau, nhận ra nhau và đám cưới được tiến hành. Như vậy, sự quan tâm đời tư con người như một nét đặc trưng của nội dung thể loại tiểu thuyết thoạt đầu đã hình thành từ thời cổ đại. Con người một mình đối diện với mọi biến hóa, bất ngờ của môi trường, và muốn tồn tại, con người phải đem phẩm chất, tài trí, kinh nghiệm cá nhân mà chọi lại với mọi sự can thiệp của số phận. Và tư duy tiểu thuyết cũng xuất hiện với sự tái hiện đời sống trên quan điểm của con người riêng lẻ.

Cốt truyện tiểu thuyết hiệp sĩ trung cổ thường kết hợp yếu tố phiêu lưu và tình yêu. Hiệp sĩ phải phiêu lưu qua các vương quốc và lâu đài khác nhau, đem tài trí mà lập các chiến công kì lạ để được khẳng định trong tình yêu của một ý trung nhân. *Trixtăng và Idơ* là một ví dụ.

Giai đoạn mới của tiểu thuyết bắt đầu từ thời Phục hưng châu Âu (thế kỉ XIV – XVI), khi xảy ra quá trình giải phóng con người khỏi thần quyền của nhà thờ, khi con người bắt đầu được ý thức như một thực thể xã hội, mang tính trần tục cụ thể trong các quan hệ xã hội và điều kiện xã hội. Điều kiện đó làm cho các mầm mống đặc trưng của tư duy tiểu thuyết nói trên được phát triển thêm. Lí tưởng nhân văn được khẳng định, sự miêu tả rộng lớn tất cả các quan hệ cá nhân và xã hội gắn liền với ý thức phê phán hoàn cảnh làm cho tiểu thuyết thời này có bộ mặt mới. Chi tiết sinh hoạt, chi tiết lịch sử, phong tục tăng lên, kết cấu mở rộng. Yếu tố phiêu lưu mang một chức năng mới : mở rộng diện quan sát, nghiên cứu và phê phán hiện thực. *Păngtagruyen* của Rabơle, *Đôn Kihôtê* của Xécvantex đã phê phán mọi mặt xã hội phong kiến trung cổ, và cả mặt hạn chế của quan hệ tư sản, khẳng định nhu cầu mọi mặt của con người, từ vật chất đến tinh thần. Sự tăng cường miêu tả các nguyên nhân xã hội đã làm giảm sút hứng thú đối với các sự kiện li kì ngẫu nhiên thường thấy trong tiểu thuyết cổ. Với *Phiamétta* của Bôcaxiô và *Manông Lexcô* của Prêvô, tiểu thuyết châu Âu được phong phú thêm bằng sự miêu tả tâm lí.

Đến thế kỉ XIX với sự xuất hiện của các nghệ sĩ bậc thầy như Xtăngđan, Banđắc, Thacơrây, Đickenx, Gôgôn, Tuôcghênhép, Đôxtôiépxki,

L.Tônxtôi, thể loại tiểu thuyết đã đạt đến sự nảy nở trọn vẹn : sự miêu tả đời sống riêng tư với những lợi ích dục vọng cá nhân đều gắn liền với tính khái quát có tầm vóc xã hội lịch sử rộng lớn, xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Về nội dung thể loại, tiểu thuyết thế kỉ XIX kết hợp nội dung đời tư với nội dung thế sự, một số tác phẩm, kết hợp với nội dung lịch sử dân tộc. Quy mô tiểu thuyết đạt đến tầm vóc lớn lao đồ sộ chưa từng có như *Tấn trò đời* của Bandắc, *Dòng họ Rugông Macca* của Dôla, *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi.

Mầm mống tiểu thuyết ở Trung Quốc cũng xuất hiện sớm, vào đời Ngụy Tấn (thế kỉ III – IV) dưới dạng "chí quái", "chí nhân" – chuyện ghi chép những việc quái dị hoặc những việc thuộc sinh hoạt cá nhân của các danh sĩ, ở ngoài giới hạn kinh sử. Đến đời Đường, giai cấp phân hóa, đối lập sâu sắc, lại thêm thành thị phát triển, tạo cơ sở cho loại văn học ngoài kinh sử phát triển. Cũng như ở phương Tây, tiểu thuyết "truyền kì" đời Đường thể hiện những nhu cầu của đời sống cá nhân, phê phán các thói tục xấu xa hoặc sự bất bình đẳng xã hội, khẳng định các phẩm chất tính cách cá nhân tốt đẹp. Chẳng hạn *Truyện Hoắc Tiểu Ngọc, Truyện Lí Oa, Truyện Liễu Nghị, Truyện Oanh Oanh*, ngoài ra là các truyện hiệp khách, truyện tìm tiên học đạo, thể hiện tư tưởng hư vô kiểu "đời người như mộng, phú quý như khói" (*Truyện Nam Kha thái thú, Truyện giấc mơ trong chiếc gối*). Tiểu thuyết "thoại bản" đời Tống (thế kỉ XI – XIII) tiếp tục thể hiện vấn đề số phận và phẩm chất cá nhân trong đời sống.

Những truyện "giảng sử", "giảng kinh" đời Tống, Nguyên – tức truyện kể từng đêm theo sự tích lịch sử hoặc kinh truyện – đến đời Minh, được liên kết, xâu chuỗi thành các tiểu thuyết chương hồi nổi tiếng như *Tam quốc chí diễn nghĩa* của La Quán Trung, *Thủy hử* của Thi Nại Am, *Tây du kí* của Ngô Thừa Ân. Nhu cầu khẳng định nhà Hán chính thống trong *Tam quốc chí diễn nghĩa*, đề cao lí tưởng "thay trời hành đạo", diệt trừ yêu ma trong *Thủy hử, Tây du kí* làm cho các tiểu thuyết đậm chất sử thi anh hùng. Sang đời Thanh, xã hội trở nên thối nát, xuất hiện các tiểu thuyết xuất sắc kể về đời tư và đạo đức thế sự như *Hồng lâu mộng, Chuyện làng Nho*.

Tiểu thuyết ở Việt Nam phát triển muộn. Từ thế kỉ X – XII mới xuất hiện những truyện văn xuôi dưới dạng các thần phả (*Việt điện u linh*) hoặc ghi chép các truyền thuyết dân gian (*Lĩnh Nam chích quái*),

sang thế kỉ XV – XVIII với các tác phẩm như *Thánh Tông di thảo* của Lê Thánh Tông, *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ, *Truyền kì tân phả* của Đoàn Thị Điểm mới xuất hiện những truyện viết về đời tư của những người bình thường, nhất là phụ nữ. Đến *Hoàng Lê nhất thống chí* (đầu thế kỉ XIX) mới có quy mô tiểu thuyết : 17 hồi, hơn 30 nhân vật, bao quát một khoảng thời gian dài từ 1767 – 1802, nhiều chi tiết về cuộc sống nhiều mặt. Về nội dung thể loại, tuy có yếu tố đời tư và thế sự nhưng tính chất sử thi là chủ yếu, vì gắn với sự hưng vong của triều đại, đất nước. Tuy nhiên, xét về nhiều mặt, nó vẫn thuộc phạm trù tiểu thuyết cổ điển phương Đông. Phải sang giai đoạn văn học đầu thế kỉ XX đến 1945, nhất là với dòng tiểu thuyết hiện thực phê phán 1930 – 1945, ta mới có những tiểu thuyết hiện đại.

Tuy nhiên, bước sang thế kỉ XX, những biến động lớn về xã hội, chính trị, khoa học kĩ thuật đã đổi mới tư duy tiểu thuyết. Tuy không có tác phẩm có quy mô sánh với *Tấn trò đời* nhưng đã xuất hiện hàng loạt tiểu thuyết trường thiên, liên hoàn như *Giăng Crixtốp* của Rômanh Rôlăng, *Truyền thuyết về gia đình Phoóxailơ* của Gônxuôrơxi (1867 – 1983), *Gia đình Bútđenbrúc*, *Ngọn núi kì diệu* của Tômax Mann, *Đi tìm thời gian đã mất* của Mácxen Pruxt, *Con người không thuộc tính* của R.Mudin, *Bi kịch nước Mĩ* của Têôđorơ Đraizerơ, *Chuông nguyện hồn ai* của E.Hêminguây. Ngòi bút tiểu thuyết một mặt đi sâu vào những biểu hiện sâu kín, bí ẩn nhất của đời tư con người, mặt khác lại nâng cao sức khái quát về các hình thức tồn tại của con người và thế giới. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa với *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp, *Con đường đau khổ* của A.Tônxtôi, *Cây thập tự thứ bảy* của Anna Dêgócx và nhiều sáng tác khác do miêu tả số phận cá nhân gắn liền với số phận nhân dân, dân tộc, giai cấp nên đã có một tính sử thi mới.

Bức tranh sơ lược trên đây về sự phát triển tiểu thuyết cho thấy nét đặc điểm tiêu biểu thứ nhất làm cho tiểu thuyết khác biệt sử thi (anh hùng ca), ngụ ngôn là ở cái nhìn cuộc sống từ góc độ *đời tư*. Đời tư là tiêu điểm để miêu tả cuộc sống một cách tiểu thuyết. Tùy theo từng thời kì phát triển, cái nhìn đời tư có thể sâu sắc đến mức thể hiện được, kết hợp được với các chủ đề thế sự hoặc lịch sử dân tộc. Nhưng yếu tố đời tư càng phát triển, chất tiểu thuyết càng tăng, yếu tố lịch sử dân tộc càng phát triển, chất sử thi càng đậm đà. Tiểu thuyết sử thi, theo nhà nghiên cứu Sisêrin, là "tiểu thuyết mà từ trong tới ngoài vượt khỏi các khung của nó, trong đó đời tư con người thấm nhuần lịch

sử và triết học lịch sử, con người được thể hiện như một phần tử sống động của nhân dân mình. Tiểu thuyết sử thi nắm bắt những đổi thay của các thời kì lịch sử, sự tiếp nối của các thế hệ, nó hướng tới các số phận tương lai của nhân dân hay giai cấp"[1].

Nhà nghiên cứu Xô viết Bakhtin phân biệt tiểu thuyết và sử thi cổ điển ở chỗ sử thi thể hiện quá khứ anh hùng dân tộc mà cơ sở là truyền thống, còn tiểu thuyết miêu tả cuộc sống "hiện tại" không ngừng biến đổi sinh thành. Nhưng đối với tiểu thuyết cận đại, hiện đại mà đối tượng là hiện thực đương thời, thì dấu hiệu khu biệt chất tiểu thuyết và chất sử thi lại là yếu tố nội dung lịch sử anh hùng dân tộc hiện đại. Điều đó cho thấy quan niệm chung của các nhà tiểu thuyết phương Tây thế kỉ XVIII – XIX cho rằng, khác với anh hùng ca, "nhân vật tiểu thuyết không nên là "anh hùng" trong cái nghĩa sử thi và bi kịch của từ đó, mà nên thống nhất trong bản thân các nét vừa chính diện vừa phản diện, vừa tầm thường, vừa cao cả, vừa buồn cười, vừa nghiêm túc"[2], tuy nói chung là đúng, nhưng không tránh khỏi tuyệt đối hóa.

Nét tiêu biểu thứ hai làm cho tiểu thuyết khác với truyện thơ, trường ca, thơ trường thiên và sử thi là chất văn xuôi, tức là một sự tái hiện cuộc sống không thi vị hóa, lãng mạn hóa, lí tưởng hóa. Miêu tả cuộc sống như một thực tại cùng thời đang sinh thành, tiểu thuyết hấp thụ vào bản thân nó mọi yếu tố ngổn ngang bề bộn của cuộc đời, bao gồm cái cao cả lẫn tầm thường, nghiêm túc và buồn cười, bi và hài, cái lớn lẫn cái nhỏ. Các thể loại nói trên, nói chung, không thể dung nạp chất văn xuôi như một đặc trưng của nội dung thể loại, mặc dầu trên quỹ đạo của văn học hiện đại, các thể loại ấy có thể bị "tiểu thuyết hóa" và dung nạp ít nhiều chất văn xuôi. So với tiểu thuyết của Thanh Tâm Tài Nhân, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du ít chất tiểu thuyết hơn, mặc dù nhà thơ chúng ta đã gạt bỏ nhiều chất văn xuôi tự nhiên chủ nghĩa của nguyên tác để tái tạo lại nàng Kiều trong chất văn xuôi trong sáng hơn, nhưng mặt khác, để trở thành nhân vật của truyện thơ cổ điển, Kiều đã được lí tưởng hóa, thi vị hóa nhiều hơn.

Chất văn xuôi như vậy thể hiện rất rõ trong tiểu thuyết của Bandắc, Xtăngđan, Phlôbe, Đôxtôiépxki, L.Tônxtôi, Sêkhốp, Sôlôkhốp, Vũ Trọng

---

(1) Sisêrin. *Tư tưởng và phong cách*. Nxb Nhà văn Xô viết. Mátxcơva, 1968, tr. 267 (tiếng Nga).

(2) Bakhtin. *Sử thi và tiểu thuyết*. Trong sách : *Những vấn đề văn học và mĩ học*. Nxb Văn học nghệ thuật. Mátxcơva, 1975, tr. 453 (tiếng Nga).

Phụng, Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyễn Khải... Chính chất văn xuôi đã mở ra một vùng tiếp xúc tối đa với thời hiện tại đang sinh thành làm cho tiểu thuyết không bị giới hạn nào trong nội dung phản ánh. Trong *Truyện cũ viết lại*, để biến những huyền thoại, truyền thuyết thành tiểu thuyết, Lỗ Tấn đã "viết lại" qua lăng kính đời tư của nhân vật và đặt nó vào thế giới văn xuôi vốn hoàn toàn xa lạ với thế giới truyền thuyết và huyền thoại.

Thứ ba, cái làm cho nhân vật tiểu thuyết khác với các nhân vật sử thi, nhân vật kịch, nhân vật truyện trung cổ là ở chỗ nhân vật tiểu thuyết là "con người nếm trải" trong khi các nhân vật kia thường là nhân vật hành động. Hứng thú của nhân vật kịch và nhân vật truyện cổ là ở chỗ nhân vật làm gì, nói gì, nghĩ gì. Nhân vật tiểu thuyết cũng hành động, và trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhân vật còn tích cực tham gia cải tạo môi trường, nhưng, với tư cách là đặc trưng thể loại, nhân vật ấy xuất hiện như là con người nếm trải tư duy, chịu khổ đau dằn vặt của đời. Tiểu thuyết miêu tả con người trong hoàn cảnh, không tách nó khỏi hoàn cảnh một cách nhân tạo, không cô lập nó cũng như không cường điệu sức mạnh của nó. Nó miêu tả nhân vật như một con người đang trưởng thành, biến đổi và do đời dạy bảo. Trong khi hành động, nhân vật tiểu thuyết "lãnh đủ" mọi tác động của đời. Những Juyliêng Xoren, những Gôriô, những Pétsôrin, Raxcônnicốp, những Anna Carênina, những Grigôri Mêlêkhốp, những Têlêghin, những Đasa, những Paven Corsaghin, những Thứ, những Cha Thư... đều là những con người nếm trải và tư duy, và vì vậy mà rất "tiểu thuyết". Cô Kiều "tiểu thuyết" hơn các nhân vật truyện Nôm bởi cô nếm trải nhiều hơn. Trong kịch cũng có những "nhân vật nếm trải", chẳng hạn như Prômêtê trong *Prômêtê bị xiềng* hay Hămlét trong *Hămlét*, nhưng vì hạn chế của thời gian sân khấu, lại thiếu lời người trần thuật, nói chung kịch không tái hiện trọn vẹn quá trình nếm trải nhiều mặt của con người. Chính vì vậy, miêu tả thế giới bên trong, phân tích tâm lí là một phương diện rất đặc trưng cho tiểu thuyết, mặc dù nói chung, loại văn học nào cũng không thể bỏ qua được khía cạnh tâm lí.

Thứ tư, điều làm cho tiểu thuyết khác với truyện ngắn trung cổ, truyện vừa, "tiểu thuyết đoản thiên" (noven) như *Mười ngày* của Bôcaxiô là ở chỗ trong các truyện ấy, cốt truyện đóng vai trò chủ yếu cùng với nhân vật. Mọi yếu tố tác phẩm được tổ chức sát với sự vận động của cốt truyện và tính cách, hầu như không có gì "thừa", tất cả nằm trọn trong các liên hệ nhân quả. Lời nói nhân vật cũng chỉ là một khâu thúc

dẫy cốt truyện phát triển, hoặc mở nút. Tiểu thuyết thì không thế. Nó chứa bao nhiêu cái "thừa" so với truyện vừa và truyện ngắn trung cổ, mà đó lại là cái chính yếu trong thành phần của thể loại tiểu thuyết : các suy tư của nhân vật về thế giới, về đời người, sự phân tích cặn kẽ các diễn biến tình cảm, sự trình bày tường tận các tiền sử của nhân vật, mọi chi tiết về quan hệ giữa người và người, về đồ vật và môi trường, và nói chung về toàn bộ tồn tại của con người... Xét từ phương diện này thì những *Bước đường cùng*, những *Tắt đèn*... tuy gọi là tiểu thuyết, nhưng thực chất gần với truyện vừa. Những tiểu thuyết *Đất nước đứng lên, Con trâu, Xung đột*... cũng đều là truyện vừa. Xa hơn, những bộ *Tam quốc chí diễn nghĩa, Thủy hử, Tây du kí* thực chất là sự xâu chuỗi của những truyện kể mà chất anh hùng sử thi đậm đà hơn chất tiểu thuyết. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du cũng không vượt xa tính chất của "truyện vừa" nhiều lắm.

Nhưng *Sống mòn* của Nam Cao, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi... là tiểu thuyết. Những suy nghĩ đủ các loại của Thứ : về nghề, về đồng nghiệp, về ước mơ, về sự đời, về thói thành kiến nghi kị, về bản thân, về tính yếu đuối v.v... những tình tiết về San, về Mô, về Oanh, về ông Học, về u em, về đôi vợ chồng nhà lá, về bữa ăn đều không thiết thực cho một cốt truyện nào, nhưng nó phơi bày ra toàn bộ sự đầy đặn của tồn tại như một trạng thái và quá trình. Ở *Vỡ bờ*, theo quan điểm truyện vừa thì những chi tiết như sau sẽ xem là thừa. Chẳng hạn, cảnh những người phụ nữ yếu đuối, mảnh khảnh cầm càng xe ba gác chở gỗ nặng nề xiên xẹo lao ầm ầm xuống dốc cầu Long Biên. Chỉ cần một chút sẩy chân là con người tan xác dưới bánh xe, nhưng người ta vẫn sống, dũng cảm và sáng tạo (T. I, tr. 230 – 232) ; hay một em bé chừng lên bốn năm tuổi bị bệnh bại liệt teo cả đôi chân, nhưng để được chơi, nó đã phải trèo qua bậc cửa cao hơn nó để ra ngoài sân. Nó lấy hết gân sức đu người lên cái bậc cửa ghê gớm ấy, úp bụng xuống nghỉ lấy hơi, rồi lại quay người, lấy tay cầm đôi chân teo lủng lẳng vắt qua bên kia bậc cửa, xong lại thả mình ra ngoài... (T. II, tr. 131). Những chi tiết loại ấy không thể tìm thấy trong truyện vừa, trong *Truyện Kiều* hoặc trong các bộ tiểu thuyết Trung Quốc đồ sộ đời Minh, vì chúng không gắn với cốt truyện mà gắn với sự suy nghĩ triết lí về cuộc đời.

Thứ năm, xóa bỏ khoảng cách giữa người trần thuật và nội dung trần thuật như một khoảng cách về giá trị dẫn đến lí tưởng hóa của anh hùng ca, tiểu thuyết hướng về miêu tả hiện thực như cái hiện tại đương thời của người trần thuật. Là một hiện tại cùng thời, tiểu thuyết

cho phép người trần thuật tiếp xúc, nhìn nhận các nhân vật một cách gần gũi như những người bình thường, thường tình, có thể hiểu họ bằng kinh nghiệm của mình. Chính khoảng cách gần gũi này làm cho tiểu thuyết trở thành một thể loại dân chủ, nó cho phép người trần thuật có thể có thái độ thân mật, thậm chí suồng sã đối với nhân vật của mình. Và từ đó, có thể nhìn hiện tượng từ nhiều chiều, sử dụng nhiều giọng nói. Tiểu thuyết hấp thu mọi loại lời nói khác nhau của đời sống, san bằng ngăn cách lời trong văn học và ngoài văn học, tạo nên sự đối thoại giữa các giọng khác nhau. Cuộc sống trong tiểu thuyết là một cái gì chưa xong xuôi. Ngay lời trần thuật, dòng ý thức nhân vật cũng là một quá trình chưa xong xuôi. Chẳng hạn như văn của Nam Cao trong *Sống mòn*. Bài trước chúng ta đã nhận xét lời văn Nam Cao xây dựng theo nguyên tắc chồng chất, lặp lại có biến đổi những chi tiết cùng loại hay nhóm từ đồng nghĩa. Điểm đó không có nghĩa là nhà văn thiếu khả năng miêu tả đối tượng qua một định ngữ hay tính từ duy nhất phù hợp, mà thực chất là sự chồng chất có tác dụng tái hiện dòng ý nghĩ đang mở ra, đang là quá trình. Dĩ nhiên đó không phải là cách duy nhất của văn tiểu thuyết. Có nhiều lối văn diễn tả quá trình, chẳng hạn loại văn miêu tả pha phân tích của L.Tônxtôi, văn dùng nhiều "bỗng nhiên... nhưng" của Đôxtôiépxki, văn dùng nhiều câu đối lập với chữ "nhưng" của Sêkhốp... Kết cấu của tiểu thuyết cũng thường là kết cấu để ngỏ.

Cuối cùng, với các đặc điểm đã nêu, tiểu thuyết là thể loại văn học có khả năng *tổng hợp* nhiều nhất các khả năng nghệ thuật của các loại văn học khác. Tiểu thuyết thế kỉ XIX - XX đã cung cấp nhiều mẫu mực về sự tổng hợp đó[1]. Chẳng hạn tiểu thuyết sử thi - tâm lí của L.Tônxtôi (*Chiến tranh và hòa bình*), tiểu thuyết - kịch của Đôxtôiépxki, tiểu thuyết tâm lí - trữ tình của Mácxen Pruxt (*Đi tìm thời gian đã mất*), tiểu thuyết thế sự - trữ tình của Gorki (*Thời thơ ấu, Kiếm sống, Những trường đại học của tôi*), tiểu thuyết sử thi - trữ tình của Hêminguây (*Chuông nguyện hồn ai*), truyện trữ tình của Sêkhốp, tiểu thuyết sử thi của Sôlôkhốp, tiểu thuyết trí tuệ của T.Mann, tiểu thuyết huyền thoại của Măckết. Ngoài ra còn có thể kể đến tiểu thuyết tư liệu, tiểu thuyết chính luận... Những hiện tượng tổng hợp đó làm cho bản thân thể loại tiểu thuyết cũng đang vận động, không đứng yên. So với

(1) Về tính chất tổng hợp của tiểu thuyết, xin xem : Đnheprốp. *Những vấn đề của chủ nghĩa hiện thực*. Nxb Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1964 ; *Tư tưởng của thời đại, hình thức của thời đại*. Nxb Nhà văn Xô viết. Mátxcơva, 1982.

sử thi, bi kịch, hài kịch, tức là các thể loại đã trở nên cũ xưa, thì, theo Bakhtin, tiểu thuyết là "thể loại duy nhất đang hình thành và chưa xong xuôi"(1). Dĩ nhiên không nên tuyệt đối hóa các ý kiến trên, bởi lẽ, hiện tượng tổng hợp cũng có cả trong thơ và trong kịch. Chẳng hạn thơ trữ tình chính trị – sử thi của Tố Hữu, kịch tự sự của Béctôn Brết. Về mặt nào đó, các thể loại khác vẫn đang hình thành và chưa xong xuôi. Tuy nhiên, ở tiểu thuyết, các khả năng tổng hợp và năng động lớn hơn.

Các nhà "cách tân" phương Tây đề xuất cái gọi là "phản tiểu thuyết", chủ trương một kiểu "tiểu thuyết mới không cốt truyện, không nhân vật, lấy dòng ý thức làm cơ sở, lấy đồ vật làm đối tượng, đòi đổi thay bản thân ngôn ngữ của tiểu thuyết, mạt sát tiểu thuyết truyền thống mà đại diện là Bandắc. Hiện tượng tiểu thuyết đồ vật của Alanh Rôbơ-Griê, phản tiểu thuyết của Xamuen Béckét, tiểu thuyết về ngôn từ của Natali Xarốt... chứng tỏ sự phản ứng trước các hình thức văn học đại chúng thấp kém của xã hội tư sản, thể hiện cuộc khủng hoảng sâu sắc trong ý thức hệ tư sản, trong ý thức triết học và nghệ thuật tư sản xã hội và lối sống tư sản đã đánh mất con người, đánh mất luôn ý nghĩa của mọi hoạt động của con người. Vì vậy những "cách tân" ấy đã làm nhiễu loạn sự vận động đích thực của tiểu thuyết thế kỉ XX"(2).

Bức tranh tiểu thuyết thế kỉ XX cho thấy thể loại chủ chốt của văn học hiện đại không cáo chung mà trái lại phát triển trong sự đa dạng đối cực. Ở phương Tây có khuynh hướng giảm bớt tính ước lệ của người trần thuật "toàn năng", đã trao quyền trần thuật hoàn toàn cho nhân vật với nhãn quan nhân vật. Ngược lại, còn có khuynh hướng tiểu thuyết tư liệu, xây dựng bằng biện pháp ghép nối tư liệu như văn xuôi Mĩ những năm 20 – 30. Có khuynh hướng tìm tòi miêu tả phương diện bề ngoài của hiện thực khách quan hoặc của dòng ý thức, kí ức. Cùng với loại tiểu thuyết "phi cốt truyện" là tiểu thuyết có cốt truyện gay cấn... Trong văn học các nước xã hội chủ nghĩa, những tìm tòi của tiểu thuyết gắn với việc phát huy truyền thống ưu tú của thế kỉ trước, với việc vận dụng các hình thức dân tộc, huyền thoại... Bên cạnh việc sử dụng các hình thức trần thuật truyền thống, còn có khuynh hướng sử dụng các hình thức kết cấu liên tưởng, mở rộng khung thời gian tiểu thuyết, phát triển lối trần thuật mang ý tiềm ẩn (podtekst). Câu văn phân tích đã phát triển trong tiểu thuyết thế kỉ trước, nay được phát triển thêm.

---

(1) Bakhtin. *Những vấn đề văn học và mĩ học*. Nxb Văn học nghệ thuật. Mátxcơva, 1975, tr. 447 (tiếng Nga).

(2) Xin xem : *Số phận của tiểu thuyết*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1983.

Chẳng hạn trong tác phẩm của Viếcginia Uônf (1882 – 1941), T. Mann, câu văn phân tích đầy những bổ sung, rào đón, giới hạn làm cho ấn tượng về tính chân xác của trần thuật tăng lên... Tóm lại, tiểu thuyết là thể loại tự sự dân chủ, năng động và giàu khả năng phản ánh đời sống nhiều mặt bậc nhất trong các thể loại văn học.

Truyện vừa là thể loại văn xuôi tự sự cỡ trung bình. Các truyện vừa nổi tiếng như *Đubrốpxki, Con đầm pích* của Puskin, *Tarat Bunba* của Gôgôn, *Khátgi Murát* của L.Tônxtôi, *Cácmen* của Mêrimê, *Gôpxếch, Gia đình của nhà ngân hàng Niuxingien* của Bandắc, *AQ. chính truyện* của Lỗ Tấn, *Con tàu trắng, Vĩnh biệt Gunxarư* của Aimatốp, *Gắng sống đến bình minh* của Bưcốp, *Sống mà nhớ lấy* của Raxputin. Các tiểu thuyết của ta như *Đất nước đứng lên, Bên kia biên giới, Vùng mỏ* đều gần với truyện vừa hơn là tiểu thuyết xét về dung lượng. Điều đó chứng tỏ ranh giới truyện vừa và tiểu thuyết là rất tương đối. Bêlinxki phân biệt hai thể loại này chủ yếu theo dung lượng. Tuy nhiên không nên hiểu dung lượng chỉ là độ dài ngắn của văn bản. Các "tiểu thuyết truyền kì" đời Đường, các "thoại bản" Tống, Nguyên, các truyện ngắn trung đại của ta như *Truyền kì mạn lục, Truyền kì tân phả* tuy là ngắn nhưng lại gần truyện vừa hơn truyện ngắn.

Có lẽ không nên hiểu truyện vừa như là sự thu hẹp phạm vi tái hiện đời sống. Nhiều truyện như *Người con gái viên đại úy, Tarat Bunba, Khátgi Murát*... đã chứng tỏ phạm vi phản ánh hiện thực rất rộng. Dung lượng truyện vừa thể hiện ở bình diện trần thuật. So với tiểu thuyết, trần thuật của truyện vừa thường cô đọng, hàm súc hơn, bám sát sự phát triển của cốt truyện và đặc điểm nhân vật hơn. Thế giới truyện vừa nói chung được tái hiện trong một khoảng cách xa hơn tiểu thuyết. Chính vì vậy, phương diện đồ vật, tâm lí, ý nghĩ, ngôn ngữ... của đời sống không được tái hiện chi tiết, tường tận như tiểu thuyết. Phân tích các truyện vừa của Puskin, Gôgôn, L.Tônxtôi, có thể cho thấy rất rõ đặc điểm đó.

Chính vì như vậy mà người ta nhận thấy sự trần thuật của truyện vừa gần với anh hùng ca cổ đại ở cách trần thuật trầm tĩnh, ít xoáy sâu vào các tình thế bi thảm mang tính kịch gay gắt. Đặc điểm đó của truyện vừa bộc lộ rõ trong các tác phẩm mang tính chất tiểu sử, tự truyện. Chẳng hạn bộ ba tự truyện của Gorki. Các truyện anh hùng chiến sĩ của ta cũng thuộc loại này. Ở đây, yếu tố "thuật" nhiều hơn yếu tố "tả". Các truyện vừa mang đậm kịch tính như *Đại lộ Nêva, Nhật kí người điên* của Gôgôn, hay phân tích tâm lí nổi bật như *Người dịu*

dàng của Đôxtôiépxki, người ta thấy gần tiểu thuyết hơn và gọi là "tiểu thuyết cỡ nhỏ".

Nhưng câu văn truyện vừa thường giản dị, gọn gàng sáng rõ, ít trang sức và độ "đục mờ" làm cho tiến độ trần thuật nói chung "nhanh" hơn tiểu thuyết. Điều đó còn gắn với đối tượng tái hiện của truyện vừa là các *sự kiện*, các cuộc đời thường là đặc sắc, khác thường, hoặc các *hiện tượng* đời sống nổi bật. Truyện vừa ít miêu tả quá trình vận động của tính cách, quan hệ hơn tiểu thuyết.

Những điều nói trên cho thấy truyện vừa có một phạm vi miêu tả đời sống khác với tiểu thuyết, và điều đó quy định đặc trưng thể loại của nó. Với các đặc trưng đó, truyện vừa có vị trí đắc lực trong việc tái hiện các tấm gương anh hùng, các sự kiện có ý nghĩa lớn của đời sống. Các tác phẩm của ta được ghi là "truyện" thường có đặc điểm gần với truyện vừa hơn là tiểu thuyết. Không phải ngẫu nhiên mà các tác phẩm viết về chiến tranh trong văn học Xô viết và ở ta thường dùng hình thức truyện vừa.

Truyện ngắn là hình thức ngắn của tự sự. Khuôn khổ ngắn nhiều khi làm cho truyện ngắn có vẻ gần gũi với các hình thức truyện kể dân gian như truyện cổ, giai thoại, truyện cười, hoặc gần với những bài kí ngắn. Nhưng thực ra không phải. Nó gần với tiểu thuyết hơn cả bởi là hình thức tự sự tái hiện cuộc sống đương thời. Nội dung thể loại truyện ngắn có thể rất khác nhau : đời tư, thế sự, hay sử thi, nhưng cái độc đáo của nó lại là *ngắn*. Truyện ngắn có thể kể về cả một cuộc đời hay một đoạn đời, một sự kiện hay một "chốc lát" trong cuộc sống nhân vật, nhưng cái chính của truyện ngắn không phải ở hệ thống sự kiện, mà ở cái nhìn tự sự đối với cuộc đời. Truyện ngắn trung đại cũng là truyện ngắn nhưng gần với truyện vừa. Truyện ngắn hiện đại khác hẳn. Đó là một kiểu tư duy khá mới, vì vậy nói chung, truyện ngắn đích thực xuất hiện muộn trong lịch sử văn học. Ở nhiều nước trên thế giới, truyện ngắn gắn liền với báo chí : khuôn khổ báo chí không cho phép dài. Truyện ngắn nói chung không phải vì "truyện" của nó "ngắn", mà vì cách nắm bắt cuộc sống của thể loại. Tác giả truyện ngắn thường hướng tới khắc họa một hiện tượng, phát hiện một nét bản chất trong quan hệ nhân sinh hay đời sống tâm hồn con người. Chính vì vậy trong truyện ngắn thường rất ít nhân vật, ít sự kiện phức tạp. Chỗ khác biệt quan trọng giữa tiểu thuyết và truyện ngắn là, nếu nhân vật chính của tiểu thuyết thường là một thế giới, thì nhân vật truyện ngắn là một mảnh nhỏ của thế giới. Truyện ngắn thường không nhằm tới việc khắc họa

những tính cách điển hình có cá tính đầy đặn, nhiều mặt trong tương quan với hoàn cảnh. Nhân vật truyện ngắn thường là hiện thân cho một trạng thái quan hệ xã hội, ý thức xã hội hoặc trạng thái tồn tại của con người. Mặt khác, do đó truyện ngắn lại có thể mở rộng diện nắm bắt các kiểu loại nhân vật đa dạng của cuộc sống, chẳng hạn như chức nghiệp, xuất thân, gia hệ, bạn bè... những kiểu loại mà trong tiểu thuyết thường hiện ra thấp thoáng trong các nhân vật phụ.

Nghiên cứu các truyện ngắn xuất sắc của L.Tônxtôi, Gorki, Sêkhốp, Sôlôkhốp, Pautốpxki, hoặc các truyện ngắn của Đôđê, Mêrimê, Môpátxăng, Conđôoen, O Henri, Etga Pô, Giác Lơnđơn, các truyện ngắn của Lỗ Tấn, hoặc các truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam, Nam Cao, Nguyên Hồng, Tô Hoài trước Cách mạng tháng Tám, hay như truyện ngắn của Nguyễn Khải, Nguyễn Kiên, Đỗ Chu, Vũ Thị Thường, Nguyễn Thành Long, Bùi Hiển... đều thấy các đặc điểm đó. Cốt truyện của truyện ngắn có thể là nổi bật, hấp dẫn, nhưng chức năng của nó nói chung là để *nhận ra* một điều gì. Cái chính của truyện ngắn là gây một ấn tượng sâu đậm về cuộc đời và tình người. Kết cấu của truyện ngắn thường là một sự tương phản, liên tưởng. Bút pháp trần thuật thường là chấm phá. Yếu tố có ý nghĩa quan trọng bậc nhất của truyện ngắn là chi tiết có dung lượng lớn và hành văn mang ẩn ý, tạo cho tác phẩm những chiều sâu chưa nói hết. Ngoài ra, giọng điệu, cái nhìn cũng hết sức quan trọng, làm nên cái hay của truyện ngắn. Truyện ngắn là một thể loại dân chủ, gần gũi với đời sống hằng ngày, lại súc tích, dễ đọc, gắn liền với hoạt động báo chí, có tác dụng, ảnh hưởng kịp thời trong đời sống.

Chương XX. KỊCH BẢN VĂN HỌC

Không nên đánh đồng kịch bản với nghệ thuật sân khấu nói chung bao gồm kịch nói, kịch hát, kịch múa, nhạc kịch v.v... Là đối tượng của một ngành khoa học khác, nghệ thuật sân khấu mang tính chất tổng hợp nhiều hoạt động của diễn viên, đạo diễn, kể cả đạo cụ, hóa trang, ánh sáng, trang trí v.v... và dĩ nhiên kịch bản cũng là một thành tố. Về một mặt nào đó kịch bản được xem như phương án, như chương trình kế hoạch sẽ được thực hiện, được biểu diễn trên sân khấu ; nghĩa là bất cứ loại kịch nào, kể cả kịch câm cũng có kịch bản. Nhưng chỉ có kịch hát, nhất là kịch nói mới có kịch bản văn học.

Là đối tượng của lí luận văn học, kịch bản văn học là một trong ba loại chính của văn học. Sự khác nhau giữa nó với loại trữ tình, là điều đã rõ. Nhưng đặc điểm của kịch bản văn học so với loại tự sự là gì ? Có ý kiến cho sự khác nhau ở chỗ kịch bản viết theo thể đối thoại. Thật ra, *đối thoại* mới chỉ là một trong những đặc điểm về mặt hình thức của kịch bản văn học. Tác phẩm *Người cháu của Ramô* của Điđơrô được viết theo thể đối thoại, nhưng không phải là kịch bản văn học. Theo Bêlinxki, tác phẩm kịch "là sự dung hợp của các yếu tố đối lập – của tính khách quan tự sự và tính chủ quan trữ tình"(1). Thật ra, sự phân chia văn học ra ba loại tự sự, trữ tình và kịch chỉ là tương đối ; trong bất cứ loại thể nào cũng có thể tìm thấy những yếu tố của hai loại kia. Không phải chỉ trong kịch bản văn học mới có sự dung hợp những yếu tố của trữ tình và tự sự, mà trong thơ, truyện, kí cũng đều có như vậy.

Muốn thấy rõ đặc trưng của kịch bản văn học, trước hết cần phải có cách thức tiếp cận sát hợp. Mặc dù không nên nhầm lẫn với nghệ thuật sân khấu, nhưng nếu hoàn toàn tách rời thì không thể nào hiểu được kịch bản văn học. Tất nhiên kịch bản văn học, tự nó là một tác phẩm độc lập và hoàn chỉnh. Về phía công chúng, nhiều người vì sở thích hoặc chưa có điều kiện, cũng chỉ *đọc* kịch bản văn học mà thôi. Cũng có

(1) Pôxpêlốp (chủ biên). *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1985, T. II, tr. 11 (trích lại).

những nhà văn như Tuôcghênhép cho rằng "các vở kịch của ông... đem diễn trên sân khấu thì không đạt, nhưng để đọc thì có thể có ít nhiều thích thú". Tuy vậy, xét cho cùng, kịch bản viết ra *chủ yếu* không phải là để đọc, mà là để diễn. Gớt nói : "Trong khi xây dựng các vở kịch của mình, chưa chắc Sếcxpia đã nghĩ rằng nó sẽ nằm trước mắt độc giả, ông nhìn thấy sân khấu trước mắt khi viết chúng. Ông nhìn thấy trong các vở kịch của mình một cái gì sống và hoạt động sẽ nhanh chóng diễu qua trước mắt người xem"(1). Như thế khi nói đến sân khấu thì không phải chỉ là diễn viên, mà còn công chúng. Và khác với độc giả của tiểu thuyết thưởng thức tác phẩm theo phương thức cá nhân, và có thể không liền mạch, khán giả của kịch là một tập thể cùng thưởng thức vở diễn trong suốt một thời gian nhất định.

Chính vì thế mà kịch bản văn học tuy cũng có cốt truyện và hệ thống nhân vật như tiểu thuyết, nhưng phải mang những đặc điểm khác, để có thể *biểu diễn một cách liền mạch trên sân khấu phục vụ cùng lúc cho một tập thể công chúng*. Tất cả những đặc điểm của kịch bản văn học từ đề tài, chủ đề, nhân vật, cốt truyện, kết cấu và ngôn ngữ đều bắt nguồn từ đấy. Và giữa đặc điểm của những phương diện trên cũng tác động qua lại lẫn nhau.

I – XUNG ĐỘT KỊCH

Xung đột là đặc điểm về đề tài và chủ đề của kịch bản văn học. Tác phẩm văn học thông qua việc phản ánh hiện thực, nêu lên một vấn đề trước mắt công chúng, không thể không trực tiếp hoặc gián tiếp đề cập đến những mâu thuẫn trong cuộc sống. Nhưng mâu thuẫn này mặc dù có những dạng thái, mức độ và tính chất khác nhau, nhưng đều tồn tại trong hiện thực. Nhưng chỉ đến một giai đoạn phát triển nhất định, thì những mâu thuẫn mới trở thành những xung đột đối lập và bộc lộ rõ bản chất của hiện thực. Nhưng do không hạn chế về không gian và thời gian cho nên tiểu thuyết có thể phản ánh cả những mâu thuẫn trong cuộc sống một cách tỉ mỉ, sâu rộng. Nó có thể đề cập đến những mâu thuẫn trong trạng thái manh nha, âm ỷ, cũng như ở những giai đoạn đối lập, đấu tranh, xung đột. Nhưng kịch bản văn học chủ yếu là để diễn trên sân khấu – xét từ hai mặt trình diễn cũng như thưởng thức – phải chịu nhiều hạn chế về không gian và thời gian. Dĩ nhiên không thể đánh đồng một cách thô thiển không gian thời gian sân khấu đích thực với không gian thời gian ước lệ trên sân khấu. Cần thiết và có thể

(1) Eckenman. *Trò chuyện với Gớt*. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1934, tr. 706 (tiếng Nga).

phân biệt một cách dễ dàng không gian, thời gian của câu chuyện ngoài đời được mô tả trong kịch bản văn học với mấy chục mét vuông và ba, bốn tiếng đồng hồ của mỗi đêm diễn trong rạp kịch. Các kịch tác gia xưa nay, với những thủ pháp ước lệ của nghệ thuật nói chung, của kịch nói riêng, có thể phóng đại không gian, thời gian sân khấu đích thực lên gấp nhiều lần để phù hợp với không gian thời gian của câu chuyện kịch, nhất là với những thành tựu khoa học hiện đại. Mặc dù vậy, kịch bản không thể nào như tiểu thuyết muốn mở ra bao nhiêu cảnh trí, trường diện với những thời gian và địa điểm khác nhau bao nhiêu cũng được. Nhưng là nghệ sĩ, là nhà văn, kịch tác gia vẫn mong muốn và cần phải phản ánh cuộc sống bản chất đến mức tối đa có thể được. Chính vì thế họ buộc phải chỉ hướng vào những mâu thuẫn nào trong cuộc sống đã phát triển đến chỗ xung đột, đòi hỏi phải được giải quyết bằng cách này hay cách khác. Xung đột, do đó, là một đặc điểm cơ bản của kịch. Hêghen nói : "Tình thế giàu xung đột là đối tượng ưu tiên của nghệ thuật kịch"(1).

Hãy lấy vở kịch *Tiền tuyến* của Cornâysúc ra đời 1942 làm ví dụ. Trong việc xây dựng Hồng quân Liên Xô tiến lên chính quy và hiện đại, luôn luôn xảy ra mâu thuẫn giữa bảo thủ và tiên tiến, và đến thời Chiến tranh vệ quốc thì trở thành xung đột thật sự. Bản thân xung đột đó đã đi vào vở kịch như sau : Trung tướng Gôrơlốp, tư lệnh trưởng phương diện quân, vốn nổi tiếng về tinh thần dũng cảm và tài năng chỉ huy trong thời kì nội chiến. Nhưng giờ đây đương đầu với bọn Hítle, ông vẫn chỉ huy chiến đấu như hai mươi năm trước. Trước những quyết định sai lầm của ông, thiếu tướng trẻ tuổi Ôgonhép, người có nhiều hiểu biết về khoa học quân sự hiện đại đã đấu tranh một cách vừa khôn khéo, vừa kiên quyết. Cuộc đấu tranh trở nên gay gắt tột độ trước lệnh tấn công phiêu lưu của Gôrơlốp có nguy cơ làm tan vỡ toàn bộ mặt trận. Thực tế đã chứng minh chân lí thuộc về phái tiên tiến mà Ôgonhép là đại diện. Khi vở kịch vừa mới ra đời, một số tướng tá coi đó là "một hành động phá hoại Hồng quân" và đã điện về Bộ Tổng tư lệnh đề nghị đình chỉ việc in *Tiền tuyến* trên tờ *Sự thật* và cấm diễn trên sân khấu. Nhưng Xtalin đã khẳng định như sau : "Vở kịch đã nêu lên một cách đúng đắn thiếu sót của Hồng quân, và nếu nhắm mắt làm ngơ trước những thiếu sót đó thì thật không đúng. Cần phải dũng cảm thừa nhận thiếu sót và có biện pháp trừ bỏ chúng. Đó là con đường duy nhất để cải tiến và hoàn chỉnh Hồng quân"(2). Bản thân sự đối lập trong cách

---

(1) *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Sđd, T. II, tr. 103 (trích lại).

(2) Hồ Ngọc. *Xây dựng cốt truyện kịch*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1977, tr. 129 (trích lại).

đánh giá nói trên lại góp phần nói lên vở kịch *Tiền tuyến* đã phản ánh đúng những xung đột trong thực tế

Xung đột có thể có nhiều phạm vi và cấp độ: xung đột trong nội tâm, xung đột giữa tính cách và hoàn cảnh v.v... Nhưng tập trung nhất là xung đột giữa những tính cách mang những quan niệm và đại diện cho những lực lương khác nhau trong cuộc sống.

II - HÀNH ĐỘNG VÀ CỐT TRUYỆN KỊCH

Kịch diễn trên sân khấu là phải thông qua hành động - hiểu theo nghĩa rộng bao gồm cả ngôn ngữ, cử chỉ, thái độ, quan hệ của diễn viên. Đó là vấn đề thuộc nghệ thuật biểu diễn dưới sự chỉ đạo của đạo diễn, nhưng phải dựa vào cơ sở kịch bản.

"Có tích mới dịch nên tuồng". Mỗi diễn viên trên sân khấu sẽ có một hệ thống hành động chính, gọi là *hành động xuyên*, nhằm thể hiện sứ mạng tư tưởng của nhân vật mà mình sắm vai. Toàn bộ buổi biểu diễn sẽ có một hệ thống tập hợp tất cả những hành động xuyên của nhân vật thành *hành động quán xuyến* thể hiện tư tưởng chủ đề chung của toàn vở. Từng hành động của diễn viên bắt nguồn ở những tình tiết trong kịch bản, thì *hành động quán xuyến* chính là phải dựa vào cốt truyện của kịch bản. Arixtốt cho rằng kịch "là sự bắt chước của một hành động quan trọng và hoàn chỉnh... Sự bắt chước hành động là (nhờ vào) cốt truyện"[1].

Do thời gian và không gian sân khấu hạn chế quy mô và quá trình biểu diễn, cũng do sự thưởng thức của một tập thể khán giả phức tạp, phải cùng liên tục theo dõi buổi trình diễn, *hành động quán xuyến* của vở kịch phải thật thống nhất, không thể quá phong phú phức tạp. Chính vì thế mà cốt truyện của kịch bản cũng phải thật tập trung. Đó cũng là ý kiến thống nhất của các nhà lí luận và kịch tác gia xưa nay. Arixtốt nói : "Không nên sáng tác bi kịch bằng lối *kết cấu sử thi*. Tôi hiểu lối *kết cấu sử thi* là nội dung bao gồm nhiều cốt truyện"[2]. Nhà viết kịch Liên Xô, Arbudốp nói : "Trong kịch không có những yếu tố tùy hứng mà người nghệ sĩ có quyền dùng khi điều khiển số phận những con người trong các tiểu thuyết và các truyện. Ở đây có một khuôn khổ rất chặt chẽ, đây là tám mươi lăm trang giấy viết kín. Không có thì giờ để

(1) Aritxtốt. *Nghệ thuật thi ca*. Nxb Văn hóa - Nghệ thuật, Hà Nội, 1961, tr. 49.

(2) Aritxtốt. *Nghệ thuật thi ca*. Nxb Văn hóa - Nghệ thuật, Hà Nội, 1961, tr. 87.

mạn đàm, giải thích luận bàn, ta không có quyền làm những việc đó[1]. Quả vậy, trong tiểu thuyết còn có những yếu tố "phi cốt truyện", ở đó có sự miêu tả phong cảnh, khắc họa nội tâm, những đoạn triết lí, bình luận ; trong kịch bản chỉ có cốt truyện "thuần túy". Hơn nữa, cốt truyện ở đây thật dồn nén, chỉ chứa đựng những tình tiết thật sự tiêu biểu và cần thiết, có ý nghĩa tượng trưng khái quát cao. Chẳng hạn, trong hồi đầu vở *Ba chị em* của Sêkhốp, tại nhà riêng Prôdôrốp xuất hiện Vốcsinin, người mà Masa lần đầu tiên làm quen và thích chuyện trò ; Tudenbac thổ lộ tình yêu với Irina ; Prôdôrốp ngỏ lời cầu hôn với Natasa. Và tất cả chừng ấy sự việc chỉ diễn ra tại một căn phòng trong non một giờ !

Cốt truyện phải thật tập trung, không thừa, không thiếu, cho nên nhiều kịch tác giả có kinh nghiệm khi viết kịch bản xong, phải tự mình rút gọn. A.Ôxtrốpxki có nói : "Tôi thường rút ngắn các vở kịch của tôi cho sân khấu ; trong vở hài kịch *Một khu rừng*, tôi cũng đã làm như vậy. Có những chi tiết in trong sách thì không thừa, nhưng trên sân khấu lại thường là thừa, tác hại đến kết quả của vở kịch và do đó đến những mục tiêu của tác giả"[2]. Nếu tác giả không tự cắt, thì buộc đạo diễn cũng phải bỏ bớt. Những vở kịch của Sêkhốp súc tích là thế, mà Xtanilapxki có kể lại rằng :

"Khi chúng tôi đề nghị Antôn Paplôvich vứt cả một cảnh ở cuối hồi hai của *Vườn anh đào*, ông rất buồn, tái người đi vì nỗi đau đớn do chúng tôi gây ra cho ông lúc bấy giờ, nhưng sau một phút suy nghĩ và trấn tĩnh lại, ông trả lời *Cắt đi*. Và từ đấy về sau không bao giờ ông trách móc chúng tôi một lời nào về chuyện này"[3]. Tính chất cô đúc tập trung của cốt truyện kịch so với tiểu thuyết còn có thể thấy rõ ở việc cải biên truyện qua kịch khi nào cũng phải rút bớt đi nhiều tuyến tình tiết. Khi tiểu thuyết *Anna Carênina* đưa lên sân khấu, cũng phải bỏ đi tuyến Kiti – Lêvin song hành rất quan trọng cùng những đoạn tả cảnh, tả tình, tả sinh hoạt, chỉ còn giữ lại những gì có tác dụng trực tiếp đến tuyến chính về Anna mà thôi. *Truyện Kiều* đưa lên sân khấu cũng có thể chia làm ba vở : *Kiều* (I) tức Thúy Kiều – Kim Trọng, *Kiều* (II) tức Thúy Kiều – Thúc Sinh, *Kiều* (III) tức Thúy Kiều – Từ Hải.

Cốt truyện và hành động kịch phải thống nhất tập trung, đòi hỏi chi tiết, tình tiết, sự kiện không những phải cô đúc, gãy gọn, mà còn phải liên đới nhau một cách chặt chẽ, lôgíc, tất yếu, tự nhiên. Létxing nói : "Nhà viết kịch chân chính cố suy tính tính cách của các nhân vật sao

(1) *Cơ sở lí luận văn học*. Sđd, T. II, tr. 427 (trích lại).

(2) Xâytlin. *Lao động nhà văn*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1968, T. II, tr. 276 (trích lại).

(3) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. II, tr. 283 (trích lại).

cho các sự việc thúc đẩy nhân vật hoạt động, được diễn ra từ sự việc này dẫn tới sự việc kia một cách tất yếu"[1]. Mối liên hệ chặt chẽ ở đây theo đúng quy luật nhân quả. Tất nhiên quy luật này cũng có hai hình thức trực tiếp và gián tiếp. Trong hình thức nhân quả trực tiếp, bất kì một hành động (hoặc tình tiết) chính nào cũng là nguyên nhân và kết quả trực tiếp của cái liền trước và sau đó. Trong hình thức nhân quả gián tiếp, tác động nhân quả không liền mạch kế nhau mà cách quãng.

Cốt truyện và hành động kịch phải tập trung, thống nhất, nhưng không có nghĩa là đơn nhất, đơn giản. Cốt truyện là nhằm triển khai xung đột – những xung đột đòi hỏi nghệ thuật phải góp phần giải quyết, có nghĩa là không dễ dàng giải quyết trong thực tế. Những đường nét quá giản đơn không đủ hình dung những vấn đề phức tạp gay cấn. Trong *Tiền tuyến* của Cornâysúc, xung đột xảy ra chủ yếu giữa Gôrơlốp và Ôgonhép, nhưng đâu phải chỉ có thế. Xoay quanh Gôrơlốp có những người luôn luôn phục tùng và biết cách tâng bốc như chủ nhiệm trinh sát Bộ tham mưu Udivitrenưi, chủ tịch Ủy ban hành chính thành phố Mênưi, những người luôn luôn xuyên tạc sự thật như đặc phái viên báo quân đội Criun, những tay giàu mánh lới đối phó với những ai dám phản đối Gôrơlốp như chủ nhiệm thông tin mặt trận Khơripun v.v... Phía bên này có Gaiđa, một cán bộ dân sự cao cấp, mới được bổ sung làm ủy viên Hội đồng quân sự trung ương, đại diện của Bộ tư lệnh tối cao bên cạnh tư lệnh trưởng phương diện quân Gôrơlốp, một người thận trọng, thấu lí đạt tình nhưng kiên quyết ; Blagônravốp, tham mưu trưởng phương diện quân, trước rất phục tùng nhưng sau dần cũng thấy cái sai của Gôrơlốp. Đặc biệt đứng về phía Ôgonhép còn có cả những người ruột thịt của Gôrơlốp như người em Miarôn, giám đốc nhà máy chế tạo máy bay, và con trai là Xécgây, trung úy cận vệ, sau đã hi sinh chính vì những quyết định sai lầm của Gôrơlốp v.v... Tất cả những nhân vật này hoạt động trong một bức tranh nhiều màu sắc, tổng hợp nhiều quan hệ giữa quân sự và chính trị, cấp trên với cấp dưới, khoa học với chiến đấu, giữa nghĩa vụ với tình riêng, giữa dũng cảm với hèn nhát, giữa trung thực với lèo lá v.v... Với một bức tranh giàu màu sắc như thế, xung đột mới trở nên thật sự có căn cứ, và sự giải quyết nó mới có ý nghĩa.

Cốt truyện được dắt dẫn theo quy luật nhân quả, các mối liên hệ phải thật chặt chẽ, nhưng không có nghĩa là quá tất yếu, quá hiển nhiên, cứ tuần tự, đều đều, dễ làm ngấy khán giả, những người phải theo dõi một cách liền mạch buổi diễn suốt mấy tiếng đồng hồ căng thẳng, chứ không phải như người đọc tiểu thuyết có thể lướt qua những

(1) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. II, tr. 260 (trích lại).

đoạn không thích. Do vậy, trong kịch nhất thiết phải có những chỗ ngoặt, những đoạn đột biến, những bước nhảy vọt được cấu tạo bằng những sự việc bất ngờ gây hứng thú cho người xem. Từ lâu ở phương Tây có lí thuyết 3 S (Suspense : làm cho người ta hoài nghi ; Surprise : làm cho người ta ngạc nhiên ; Satisfaction : làm cho người ta thỏa mãn). Có điều không nên làm cho khán giả ngạc nhiên toàn bằng những sự việc li kì, ngẫu nhiên. Đúng là trong cuộc sống có rất nhiều hiện tượng ngẫu nhiên, nhưng thật ra đó chính là những cái tất yếu chưa kịp nhận thức, lí giải, cho nên con người mới cảm thấy xuất hiện một cách có vẻ tự phát như vậy. Nhưng là nghệ thuật, kịch còn là một hình ảnh chủ quan về cuộc sống, sự phản ánh ở đây nhất thiết phải đi đôi với nhận thức, lí giải đầy tính tự giác. Do vậy, nếu chất chứa đầy sự việc ngẫu nhiên, chỉ đem lại hứng thú cho những ai có thị hiếu mĩ cảm thấp kém, và sẽ chỉ chuốc lấy sự phản cảm của bộ phận công chúng lành mạnh. Cần phân biệt bất ngờ và ngẫu nhiên. Dã đành, sự bất ngờ nào thoạt đầu cũng mang màu sắc ngẫu nhiên, nhưng phải là cái ngẫu nhiên mà liền sau đấy có thể lí giải được bằng hệ quả lôgíc của tính cách nhân vật, hoặc bằng những tình huống được dự báo.

Trong *Mạnh Lương bắt ngựa*, vượt qua bao nhiêu khó khăn trước sự cảnh giác cao độ của Bát Vương, Mạnh Lương cuối cùng đã bắt trộm được con Thiên lí mã và phi thẳng. Nhưng không ngờ Bát Vương đã cưỡi con Vạn lí vân đuổi theo. Thấy Bát Vương đuổi gần kịp, Mạnh Lương liền nhảy xuống ngựa và đẩy con Thiên lí mã xuống đầm lầy, rồi núp vào bụi cây cạnh đường. Đuổi đến nơi, Bát Vương thấy xót xa, đành phải lội xuống kéo ngựa lên. Chỉ chờ có thế, Mạnh Lương liền lập tức nhảy lên con Vạn lí vân phóng thẳng, sau khi đã không quên gửi lời cảm ơn Bát Vương có nhã ý cho mượn con Vạn lí vân còn hay hơn gấp bội. Sự việc bất ngờ này hoàn toàn phù hợp với tính cách thông minh mưu trí của Mạnh Lương, cũng như tính cách keo kiệt thiển cận của Bát Vương. Đọc *Lôi vũ*, thấy Tứ Phượng trong cơn hoang mang tột độ bỏ chạy khỏi nhà Chu Phác Viên, vấp phải sợi dây điện đứt, Chu Xung chạy theo ra cứu, cũng bị điện giật chết luôn. Quả là bất ngờ, nhưng thật ra tác giả đã dự báo để chuẩn bị tình huống từ trước. Ngay từ màn một, đã có nói thời tiết rất oi bức, báo hiệu trời sắp nổi cơn dông. Đến màn ba thì "mưa to gió lớn suốt từ đầu đến cuối". Và đến màn bốn thì qua đối thoại giữa Chu Phác Viên và người đầy tớ già đã nói rõ, trong mưa bão, dây điện bị đứt, thợ chưa dám chữa, con chó chạy ngang qua đã bị giật chết...

Tuân thủ theo những nguyên tắc nói trên thì những sự bất ngờ không những không gây ra sự thắc mắc khó hiểu, ảnh hưởng đến sự thưởng thức liền mạch, mà còn làm cho khán giả càng ngẫm nghĩ càng thấy

dư vị hứng thú. Phải làm cho ngạc nhiên nhưng hợp lí, sự việc bất ngờ bao gồm nhiều dạng thái và mức độ. Có khi tác giả đang dắt dẫn sự theo dõi theo chiều hướng này, nhưng sự việc lại xảy ra theo chiều hướng khác. Hoặc nhân vật cuối cùng đã thắng trong tình huống hết sức hiểm nghèo, hoặc ngược lại có thể thất bại mà không hề vấp phải khó khăn nào. Có khi nhân vật đang tiến bỗng lùi lại, nhưng thật ra chỉ giả vờ để tiến công mạnh hơn. Hoặc nhân vật quyết định quá đột ngột, hay giải quyết vấn đề một cách nhảy vọt sau một thời kì tiệm tiến. Hoặc tác giả xử lí thời gian và không gian không bình thường, đáng lẽ sự việc xảy ra nơi này lúc này, nhưng lại xuất hiện ở nơi khác lúc khác. Có cái bất ngờ đối với cả nhân vật và khán giả, có cái chỉ bất ngờ đối với một trong hai v.v... Tóm lại, cốt truyện của kịch tuy phải thật tập trung và thống nhất, nhưng không đơn điệu tẻ nhạt, mà phải thật phong phú và linh hoạt.

III – NHÂN VẬT KỊCH

Không có nhân vật – hiểu theo nghĩa đối tượng – vẫn có thể có thơ. Tiểu thuyết dĩ nhiên phải có, nhưng không phải chỉ có nhân vật. Chỉ trong kịch bản văn học là chỉ có nhân vật mà thôi. Những lời chỉ dẫn về cảnh vật là không đáng kể, và cũng không thật cần thiết.

Nhưng do hạn chế của thời gian và không gian sân khấu, cốt truyện trong kịch bản văn học phải thật tập trung, điều đó tất yếu cũng sẽ kéo theo một hệ quả dây chuyền là số lượng nhân vật không thể nào quá nhiều như trong tiểu thuyết được. Đặc biệt, kịch bản viết ra là để diễn viên trình diễn trên sân khấu, cho nên không có nhân vật kể chuyện. Gorki nói : "Trong tiểu thuyết, trong truyện, những con người được tác giả miêu tả hành động với sự giúp đỡ của tác giả, tác giả luôn luôn ở bên cạnh họ... Kịch bản không cho phép tác giả được tự do can thiệp như vậy, kịch bản loại trừ việc tác giả mách nước cho độc giả"(1). Chữ "tác giả" mà Gorki dùng ở đây nên hiểu là nhân vật người kể chuyện.

Cũng do những hạn chế như trên, nhân vật trong kịch không thể được khắc họa với nhiều khía cạnh tỉ mỉ. Hơn nữa những tính cách quá ư phức tạp như trong tiểu thuyết không thể nào thích hợp với việc thưởng thức liền mạch của một tập thể khán giả trong cùng một thời gian ngắn ngủi. Người đọc tiểu thuyết có thể lật lại những đoạn đã đọc để lần ra những khúc mắc. Khán giả sân khấu không thể làm như thế. Tính cách trong kịch, do đó, phải thật nổi bật. Đó cũng là điều được

(1) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. II, tr. 230 (trích lại).

xác nhận xưa nay. Hêghen nói : "Các nhân vật kịch phần đông đều đơn giản về mặt bên trong hơn so với các hình tượng tự sự[1]. Timôfêép còn giải thích thêm : "Hình tượng kịch phản ánh những mâu thuẫn của cuộc sống đã chín mùi gay gắt nhất và đã được xác định, chính vì vậy nó được xây dựng trên cơ sở nhấn mạnh trong tính cách con người sự cảm xúc phiến diện do các mâu thuẫn trên quy định"[2]. Trong những vở kịch ưu tú, tính cách các nhân vật thường đối sánh nhau càng thêm rõ nét. Trong *Ôtenlô* của Sếcxpia, tính cách các nhân vật phân biệt nhau đến mức có thể lấy những màu sắc hình dung : Ôtenlô : màu đen pha đỏ, dữ dội, quyết liệt ; Đéxđêmôna : màu trắng, trong sáng, ngây thơ ; Iagô : màu xám, âm u, nham hiểm v.v... Trong bảng phân màu chung đó, tính cách của mỗi nhân vật càng thêm nổi bật. Đéxđêmôna trong trắng ngây thơ đến mức khi sắp chết vẫn một mực van xin Ôtenlô phục chức cho Cátxiô, không hề ngờ rằng đó chính là cái cớ mà Iagô đã dùng để đánh lừa Ôtenlô v.v... Chính nhờ tính cách nổi bật, xác định này, diễn viên mới có cơ sở để dễ dàng tìm ra những cử chỉ và hành động thích hợp nhằm trình diễn trên sân khấu một cách sinh động gây ấn tượng mạnh cho khán giả.

Nhưng tính cách nổi bật, xác định không có nghĩa là đơn giản một chiều. Xoay quanh nét tính cách nổi bật đó còn có những nét tính cách khác vừa liên đới vừa biến thái làm cho gương mặt nhân vật sinh động và đa dạng hơn. Ở Ôtenlô, bên cạnh sự cả tin của một con người trung hậu, còn có sự thẩm thiết chen lẫn với ghen tuông của một tình nhân, thái độ cương quyết cứng rắn của một võ tướng, lòng mặc cảm của một người da màu v.v... Cái nham hiểm của Iagô còn có nhiều biến thái như tham lam, tàn nhẫn, giả dối và lừa lọc. v.v... Một số tính cách của nhân vật kịch trong chủ nghĩa cổ điển đơn nhất, độc diện như lão hà tiện, tên đạo đức giả..., nhưng đó là vấn đề của phương pháp sáng tác chứ không phải là do đặc trưng của thể loại. Chủ nghĩa cổ điển bị chi phối bởi chủ nghĩa duy lí của Đêcac quan niệm bản chất con người một cách cực đoan, tuyệt đối, độc lập với không gian và thời gian, không dung nạp những biến thái, do đó tính cách thiếu đa dạng. Không phải chỉ kịch của Môlie..., mà trong ngụ ngôn La Phôngten cũng thế.

Nhân vật trong kịch cũng thường chứa đựng những cuộc đấu tranh nội tâm. Dĩ nhiên nhân vật trong các thể loại văn học khác cũng vậy, nhưng trong kịch phổ biến hơn. Bởi vì đặc trưng của sự chiếm lĩnh nghệ thuật đối với hiện thực của kịch, như trên đã nói, là hướng về những

---

(1) *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Sđd, T. II. tr. 105 (trích lại).

(2) *Cơ sở lí luận văn học*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1985, T. III. tr. 436 (trích lại).

xung đột. Đứng trước những xung đột đó, những người lao động nghiêng ngả đấu tranh nội tâm đã đành, mà ngay những con người tốt cũng không tránh khỏi cuộc đấu tranh đó ở những hình thức, mức độ, và tính chất nhất định. Bởi vì, quyết định hành động con người không phải chỉ có lập trường quan điểm, mà còn phương pháp tư tưởng, không phải chỉ có lí trí mà còn tình cảm, không phải chỉ có động cơ, mà còn những suy nghĩ về hiệu quả v.v... Trong cuộc sống bình thường, những mặt đó thường hòa quyện, nhưng đến lúc có những xung đột thực tế xảy ra, buộc phải tỏ thái độ và hành động, thì con người không thể không đắn đo, suy nghĩ, cân nhắc, có khi dằn vặt. Xantucốp – Sêdrin cho những cuộc đấu tranh thầm kín bên trong đó "xảy ra trước cuộc đấu tranh công khai, hoàn toàn không thể gọi là sản phẩm của sự hèn nhát hay yếu đuối của con người, mà chỉ là một nhu cầu hợp quy luật của tâm hồn con người, do nhu cầu đó, mà con người trước tiên tìm tòi phương hướng và tìm hiểu vị trí của mình, sau đó chuyển từ đấu tranh thầm kín sang đấu tranh công khai"(1). Những nhân vật kịch nổi tiếng xưa nay như Prômêtê, Ôđíp, Ăngtigôn, Mêđê trong bi kịch cổ Hi Lạp, những Hămlét, Ôtenlô, Rômêô, Giuyliét, vua Lia của Sếcxpia, kể cả nhiều nhân vật trong kịch của Sêkhốp, Gorki v.v... đều chứng thực điều đó. Kịch cổ điển phương Đông cũng vậy. Từ Thôi Oanh Oanh, Trương Quân Thụy trong *Tây sương kí* ở Trung Quốc đến Đổng Kim Lân trong *Sơn hậu*, Tạ Ngọc Lân trong *Ngọn lửa Hồng Sơn* cùng các nhân vật chèo như Xúy Vân, Thị Kính, Châu Long v.v... đều là những nhân vật chứa đầy sóng gió bên trong.

Trong kịch hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng vậy. Ở cô giáo Liubốp Iarôvaia trong vở *Liuba* cũng có cuộc giằng xé giữa lí trí và tình cảm khi người yêu lộ rõ nguyên hình là tên phản cách mạng. Cô bé đánh trống trận trong vở *Nila* cũng đã phải dằn vặt trước sự khinh bỉ dè bỉu của mọi người để hoàn thành nhiệm vụ bí mật nặng nề. Bác sĩ Hải trong *Đôi mắt* có đủ lí do chính đáng để đưa đồng chí Việt thương binh hỏng mắt về hậu cứ, khỏi phải gánh chịu hậu quả nặng nề có thể xảy ra ; nhưng cuối cùng, anh đã vượt lên trên những tính toán cá nhân, nhất là trong lĩnh vực chuyên môn và tình yêu, để tận tình trực tiếp cứu chữa cho đôi mắt của Việt.

Có thể xem mô tả đấu tranh nội tâm như một phương diện thi pháp của thể loại kịch bản văn học, cho nên có một số kịch tác giả đã dùng biện pháp lưỡng hóa nhân vật. Họ tách đôi nhân vật (có lúc là hai giai đoạn trước và sau, trẻ và già của một nhân vật), thông qua đối thoại giữa nhau để biểu hiện cuộc đấu tranh nội tâm của chính nhân vật đó.

(1) *Bàn về nghệ thuật.* Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1949, tr. 287 (tiếng Nga).

Trong *Bài ca sân khấu* của Ravenxkit và Ansarốp cải biên lại tiểu thuyết *Thép đã tôi thế đấy*, lúc Paven có ý định tự sát, đã xuất hiện một lúc cả Paven và Ôxtrốpxki đối thoại lẫn nhau để hướng đến lẽ phải.

IV - NGÔN NGỮ KỊCH

Trong kịch không có nhân vật chuyên kể chuyện, cho nên sẽ không có ngôn ngữ của người kể chuyện. Tuy vậy vẫn có những lời chú thích trực tiếp của tác giả, trước hết là nhằm nêu rõ thời gian, địa điểm, bối cảnh của câu chuyện, hoặc để nói rõ những hành động không lời của nhân vật. Cũng có những chú thích của tác giả gợi ý cho trang trí, ánh sáng, âm nhạc v.v... Dù có tác dụng gì, những lời chú thích của tác giả cũng phải thật cần thiết. Không nên quá tỉ mỉ sẽ hạn chế đến sự sáng tạo của đạo diễn và diễn viên. Những lời chú thích đó chỉ có giá trị hướng dẫn người đọc, đạo diễn, diễn viên ; còn lúc trình diễn chỉ còn ngôn ngữ của nhân vật mà thôi. Ngôn ngữ nhân vật có ba dạng : đối thoại, độc thoại, bàng thoại.

Đối thoại là nói với nhau, nhưng không phải cứ nói với nhau là có đối thoại trong kịch. Bêlinxki nói : "Tính kịch không phải là do có nói qua lại mà tạo nên được, nó phải do hành động giao lưu sinh động giữa hai người mà tạo thành. Nếu cả hai bên tranh luận đều muốn đè bẹp đối phương, đều muốn cải biến một phương diện nào đó trong hành động của đối phương, hoặc tấn công vào nhược điểm nào đó trong tâm tư của đối phương, nếu thông qua cuộc tranh luận đó đưa hai người tới một quan hệ mới, thì lúc đó mới là kịch"[1]. Nói một cách khác, đối thoại trong kịch phải mang nội dung tấn công - phản công, thăm dò - lảng tránh, chất vấn - chối cãi, thuyết phục - phủ nhận, đe dọa - coi thường, cầu xin - từ chối v.v...

Độc thoại là nói với chính mình. Trong cuộc sống, có những nỗi xúc động mãnh liệt trong lòng mà chưa thể hoặc không thể nói với ai được, người ta thường trò chuyện với chính mình. Trong kịch dùng biện pháp này để bộc lộ nội tâm của nhân vật. Trong những trường hợp nội tâm phức tạp, dằn vặt, thì độc thoại chính lại là cuộc đối thoại giữa con tim và khối óc của bản thân. Cần lưu ý rằng độc thoại có lẽ là biện pháp quan trọng nhất, nhưng không phải là duy nhất để mô tả nội tâm của nhân vật. Người ta còn dùng những phút im lặng, những lời ngầm, sự quan sát của những nhân vật khác, thậm chí cả sự phục hiện hoặc tái

(1) Nguyễn Đình Quang. *Mấy vấn đề nghệ thuật biểu diễn.* Nxb Văn hóa - Nghệ thuật, Hà Nội, 1962, tr.178 (trích lại).

hiện những tình huống và tâm trạng trong quá khứ hoặc hiện tại của nhân vật bằng những lớp kịch xen kẽ.

Bàng thoại là lời nói riêng với khán giả. Có khi đang đối đáp với một nhân vật khác, bỗng nhiên nhân vật tiến lên hướng về phía khán giả nói vài câu để giải thích một cảnh ngộ, một tâm trạng, một điều bí mật. Loại này rất hiếm, chỉ thấy trong loại kịch tự sự như của Brết, nhất là những lời giáo đầu trong tuồng chèo ở ta.

Ngôn ngữ trong kịch phải có tính hành động, tính khẩu ngữ, tính hàm súc, tính tổng hợp và phải phù hợp với tính cách nhân vật. Diễn viên lên sân khấu không phải chỉ đọc lại kịch bản, mà là biểu diễn với nhiều loại hành động khác nhau : hành động hình thể, hành động tâm lí ; trong hành động tâm lí lại có thể chia ra hành động có tính chất biểu đạt (bĩu môi, nhún vai v.v...) và hành động ngôn ngữ. Ngôn ngữ không phải chỉ là công cụ biểu đạt, mà còn là một phương tiện tác động. Để đuổi một người, ta lấy tay xua đẩy, nhưng cũng có thể nói "Cút ngay !", và có những trường hợp cụ thể chưa chắc cách nào đã có hiệu quả hơn. Thậm chí có câu nói có thể làm tiêu ma một sự nghiệp, hoặc làm sống lại một đời người. Vấn đề là ở chỗ không phải bất cứ lời nói nào cũng có đủ dào tính hành động. Ngôn ngữ có tính hành động trong kịch phải mang tính chất khơi gợi và phối hợp chặt chẽ với các hành động hình thể, hành động có tính chất biểu đạt nói trên. Muốn thế, bản thân nó cũng phải có đầy đủ tính chất của bất kì hành động nào : do ý chí chỉ đạo và nhằm tác động đến một đối tượng nào đó. Ví dụ ngôn ngữ của Thị Mầu trong lớp *Thị Mầu lên chùa* toát lên một cách đầy đủ ý định ve vãn tiểu Kính Tâm. Không phải chỉ trong đối thoại, mà trong độc thoại cũng có tính hành động. Có khác chăng, độc thoại là nhằm tác động đến chính bản thân nhân vật. Chứng cớ là sau một lớp độc thoại, bộ mặt tâm lí của nhân vật có thay đổi hoặc tiến triển.

Cũng do diễn viên lên sân khấu không phải là để đọc lại kịch bản, mà là để trình diễn như thực, cho nên ngôn ngữ kịch phải gần gũi tiếng nói thường ngày, mang tính khẩu ngữ, chứ không phải như văn viết. Nguyên nhân ở chỗ ngôn ngữ ở đây có phối hợp với những hành động khác, tác động trực tiếp đến người nghe, tùy thuộc theo những phản ứng ngay tức khắc của đối tượng đối với từng ý, từng lời. Đó là những điều nói chung văn viết khó có. Cũng như các chàng trai trực tiếp bày tỏ trước người yêu với những lời lẽ chắc là có khác trong thư tình. Tất nhiên, ngay trong lời nói thường ngày cũng rất khác nhau về trình độ văn hoa và văn hóa. Huống chi kịch bản vẫn là một loại văn học, tuy không phải là văn viết, nhưng là văn nói – văn có thể nói được. Nghĩa là lúc cần thiết, nó cũng sử dụng mạnh mẽ các biện pháp tu từ.

Như trên đã nói, tính cách nhân vật trong kịch phải thật rõ nét, nổi bật. Là phương tiện quan trọng nhất để bộc lộ tính cách nhân vật, ngôn ngữ trong kịch, do đó, phải được tính cách hóa. Nhân vật nào phải theo đúng lời ăn tiếng nói của nhân vật ấy. Ví dụ mụ Đại Lợi trong *Quán* của Lộng Chương là một mụ già phong kiến, hễ cứ mở miệng ra là nói chữ nho và thao thao những lời trong *Gia huấn ca*. Trong quan hệ với ngôn ngữ, nên phân biệt nội tâm với tính cách. Ngôn ngữ nào cũng có thể và cần phải phù hợp với tính cách, nhưng không phải lời nói nào cũng phù hợp với nội tâm. Có khi chính sự "vênh" đó lại bộc lộ sâu sắc tính cách nhân vật. Văn học xưa lúc nào cũng cho nhân vật nói đúng nỗi lòng của mình. Ngày nay người ta đã phát hiện, bên cạnh sự tương đồng, có sự khu biệt giữa tâm trạng thực và lời nói ra ngoài – nghĩ thế này, nhưng muốn nói hoặc buộc phải nói khác. Và điều đó không phải lúc nào cũng xấu, mà có khi ngược lại. Nhân vật Tuđenbéc trong *Ba chị em* của Sêkhốp, trước khi đi đấu súng, đến chia tay với người yêu, Irina, anh đã cảm thấy rõ cái chết đến gần, tuy rất đau khổ, song không hề để lộ gì cho Irina biết đây là lần vĩnh biệt. Chính sự không thật này lại nói lên tính cách đáng mến của Tuđenbéc.

Ngôn ngữ văn học nói chung vốn đã có tính hàm súc, "ý tại ngôn ngoại". Khi nhà văn viết : "Những bông hoa tuyết đã đọng lại trên má nàng và mãi mãi không bao giờ tan nữa", như thế có nghĩa là người đàn bà xấu số đã qua đời. Nhưng do xung đột kịch căng thẳng, cốt truyện kịch tập trung, hành động kịch tiến triển nhanh, ngôn ngữ kịch càng phải thật ngắn gọn súc tích. Trong vở kịch *Chim hải âu* của Sêkhốp, khi được hỏi : "Tại sao lúc nào và đi đâu cô cũng mặc đồ đen thế ?", Masa đã trả lời : "Tôi để tang cho cuộc đời tôi". Một câu nói chứa đựng biết bao nhiêu điều trong vận mệnh và tính cách của Masa. Trong vở *Ba chị em*, Andrây có một đoạn độc thoại dài về những niềm vui và sự bất hạnh mà các bà vợ đem lại cho các đức ông chồng. "Đó là hai trang độc thoại tuyệt diệu", nhưng khi cả đạo diễn lẫn diễn viên tấm tắc như vậy, thì bỗng nhận được thư của Sêkhốp yêu cầu bỏ cả đoạn độc thoại và chỉ thay vào ba chữ "Vợ nào chẳng thế !". Xtanilapxki có nói thêm rằng, "Trong câu ngắn gọn ấy, nếu suy nghĩ sâu sắc thì đã bao gồm tất cả những gì đã được nói thẳng ra trong đoạn độc thoại dài hai trang kia[1]. Một số nhà đạo diễn hiện đại cũng đã cắt bớt như vậy ngay đối với những vở kịch cổ điển, như Xtanilapxki đối với *Ôtenlô* của Sếcxpia, và Liubinốp đối với *Táctuýp* của Môlie.

Cuối cùng, mặc dù kịch chỉ có nhân vật, nhưng nhân vật cũng có thể qua độc thoại và đối thoại, đóng vai chủ thể trữ tình và trần thuật

(1) *Nghệ thuật viết kịch*. Sđd, tr. 182 (trích lại).

ở một mức độ nhất định. Ngôn ngữ kịch, do đó, có tính chất tổng hợp, nghĩa là mang cả những yếu tố trữ tình và tự sự nữa. Không nên hiểu trữ tình chỉ có trong độc thoại, và tự sự chỉ có trong đối thoại. Có khi trong độc thoại lại có tự sự, đó thường là khi nhân vật một mình hồi tưởng lại chuyện cũ. Ngược lại trong đối thoại lại có trữ tình ; đó là lúc nhân vật cùng bộc lộ tình cảm để giao lưu.

V - PHÂN LOẠI KỊCH

Có nhiều cách phân loại kịch theo nhiều tiêu chuẩn khác nhau. Nhưng cách phân loại phổ biến nhất là theo tính chất của các loại hình xung đột : bi kịch, hài kịch, chính kịch v.v...

Bi kịch. Xưa nay có rất nhiều quan niệm về bi kịch. Trong mĩ học của chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn rất phổ biến thuyết *lỗi lầm bi kịch*. Quan niệm này cho rằng nhân vật bi kịch có nhiều nhược điểm trong tính cách cho nên tất cả sẽ dẫn đến những hậu quả bi thảm. Hêghen thì lại cho rằng bi kịch là kết quả sự xung đột của hai *lực lượng phổ biến* đều đúng, nhưng xét trong *tình huống chung của thế giới* thì việc thực hiện cái này phải bao hàm việc tiêu diệt cái kia. Do đó cái bị hi sinh tuy là "đáng tội", nhưng lí tưởng đúng đắn của nó không hề bị tiêu diệt v.v... Trong đời sống thực tế hằng ngày cũng xảy ra nhiều dạng bi kịch của cá nhân, gia đình, tình yêu và cả sự ngu xuẩn nữa. Mác nói : "Sự ngu dốt, đó là sức mạnh quỷ sứ mà chúng tôi e rằng nó sẽ còn là nguyên nhân của nhiều bi kịch"(1).

Đứng về mặt đấu tranh xã hội thì thấy những vở kịch chân chính xưa nay thường phản ánh những cuộc đấu tranh không khoan nhượng giữa cái mới đối với cái cũ mà thường kết thúc bằng sự thất bại của lực lượng mới, nhưng vẫn tiếp tục biểu dương được sức mạnh trong tương lai. Xung đột bi kịch nằm ở giữa "yêu sách tất yếu về mặt lịch sử và tình trạng không tài nào thực hiện được điều đó trong thực tiễn"(2) như Ăngghen đã nói. Do đó, những sự chết chóc đau khổ thường tình không nằm trong phạm trù bi kịch chân chính. Chỉ thuộc vào dạng bi kịch những sự hi sinh tổn thất có ý nghĩa xã hội, chứa đựng những tính quy luật nhất định trong sự phát triển của lịch sử. Anh hùng bi kịch là những ai đấu tranh cho cái mới, cái đang phát triển, cho tiến bộ xã hội, trong hoàn cảnh những bất công xã hội còn mạnh hơn nó.

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1977, tr. 37.

(2) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 378.

Ý thức trách nhiệm ở người anh hùng bi kịch vươn lên trên bản năng tự vệ và ý đồ mưu lợi cá nhân. Bằng tính mạng của mình, người anh hùng dọn đường cho những tư tưởng, những quan hệ mới. Bi kịch, dĩ nhiên, không phải chỉ là trình bày các hành động anh hùng mà còn là sự phân tích các nguyên nhân dẫn tới những hành động ấy, là sự miêu tả những hoàn cảnh hình thành những xung đột dẫn đến kết cục bi đát. Cần lưu ý rằng, cái gọi là thế lực cũ, một bên của xung đột bi kịch, thường xuất hiện ở những dạng khác nhau. Đó là số mệnh có tính chất tiền định mang màu sắc thần linh trong thời cổ Hi Lạp, là thế lực phong kiến trong thời Phục hưng, là những quy tắc của danh dự quý tộc trong chủ nghĩa cổ điển, là lòng cuồng tín tôn giáo và ách áp bức xã hội trong thời Khai sáng v.v...

Hài kịch. Arixtốt cho rằng chỉ có "thói xấu không đau đớn" mới gây nên tiếng cười làm cơ sở cho hài kịch. Létxing thấy chức năng của hài kịch "ở việc luyện tập cho chúng ta năng lực nhận ra cái lố bịch đáng cười"(1). Căng thì chú ý đến mâu thuẫn giữa cái cao thượng và cái nhỏ nhen. Hêghen nhấn mạnh đến sự đối lập giữa hình thức và ý niệm tuyệt đối. Sécnusepxiki thì cho "đó là sự trống rỗng, hèn kém bên trong được che đậy bằng một vẻ ngoài có tham vọng làm thành cái có nội dung và ý nghĩa thực tế"(2). "Cái xấu chỉ trở thành hài hước khi nào nó cố tình tỏ ra là đẹp"(3). Một số nhà lí luận khác cho rằng xung đột hài kịch bắt nguồn từ sự không tương ứng giữa khả năng và ý đồ, sự bất chước không nghiêm túc cái nghiêm túc, sự mù quáng trong những ước muốn v.v... Đặc biệt xuất phát từ quan điểm duy vật lịch sử, Mác đã phát hiện tính chất hài kịch ở những lực lượng xã hội phản tiến hóa. Đó trước hết là những chế độ đã lỗi thời, cổ hủ, đã sống dai dẳng quá đời mình. Ví dụ về chế độ phong kiến vẫn còn tồn tại mãi đến thế kỉ XIX ở Đức, Mác nói : "Chế độ cũ hiện nay chỉ là một anh hề của cái trật tự thế giới mà những anh hùng thực sự của nó đều đã chết rồi. Lịch sử hành động triệt để, và khi nó muốn đưa một hình thái đã già cỗi của cuộc sống đến huyệt, thì nó trải qua nhiều giai đoạn. Giai đoạn cuối cùng của một hình thái lịch sử toàn thế giới đó là *tấn hài kịch* của nó... Tại sao sự diễn biến của lịch sử lại xảy ra như thế. Cái đó là cần để cho nhân loại rời bỏ được quá khứ của mình *một cách vui vẻ*. Chúng ta cũng đang tiến đến một kết thúc vui vẻ như vậy đối với các quyền

---

(1) *Kịch trường Hambua.* Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1937, tr. 112 (tiếng Nga).

(2) *Dẫn luận nghiên cứu văn học.* Sđd, tr. 108 (trích lại).

(3) Gulaiép. *Lí luận văn học.* Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1982, tr. 318 (trích lại).

lực chính trị ở Đức"[1]. Nhưng cũng có những thế lực xã hội vốn tiến bộ, nhưng bắt đầu thoái hóa, lại cứ đội lốt vàng son một thời, thì thế tất cũng bắt đầu diễn tấn hài kịch của mình. Mác nói : "Hêghen có nhận xét ở một đoạn nào đó rằng, tất cả những biến cố lớn và nhân vật lớn trong lịch sử đều có thể nói là diễn đi diễn lại hai lần. Ông ta đã quên nói thêm rằng, lần đầu tiên thì thành một bi hùng kịch, lần thứ hai thì hóa ra một trò hề : Đăngtông thì thành Côtxidie, Rôbexpie thì thành Lui Blăng, phái Núi những năm 1793 – 1795 thành phái Núi 1848–1851, bác thành cháu"[2]. Cháu Lui Bônapáctơ muốn mô phỏng bác Napôlêông Bônapáctơ, hay nói rộng ra những nhân vật tư sản thế kỉ XIX cố làm ra vẻ giống những nhân vật tư sản thế kỉ XVIII, nhưng đó hoàn toàn là câu chuyện hình thức, còn về thực chất đã phản bội lại lí tưởng trước kia, cho nên chẳng qua là những anh hề mà thôi.

Có thể thấy hài kịch phản ánh và đánh giá những thế lực xã hội, những hiện tượng đời sống, những tính tình, những tập tục, những hoạt động và tác phong của con người hoàn toàn không phù hợp, mâu thuẫn với tính quy luật khách quan của sự phát triển lịch sử và lí tưởng xã hội thẩm mĩ tiên tiến, từ đó gây nên sự phê phán bằng hình thức chế giễu. Gôgôn có nói về hài kịch nổi tiếng của mình : "Trong *Quan thanh tra* tôi đã tập trung vào một chỗ tất cả những điều tồi tệ ở nước Nga mà hồi ấy tôi biết, tất cả những gì phi nghĩa bất công... và chỉ một lần đã cười nhạo tất cả"[3]. Trong một số hài kịch có nhân vật tích cực biểu hiện lí tưởng tiên tiến đó, như Giađốp trong *Nơi kiếm được tiền hời* của A.Ôxtrốpxki. Nhưng thường thì trong hài kịch chỉ có những nhân vật tiêu cực, mang những thói tật không thay đổi. Và nói theo Gôgôn, lúc đó, "người có danh dự, cao thượng duy nhất" trong hài kịch lại chính là "tiếng cười". Tiếng cười trong hài kịch, do đó, có tác dụng giải thoát cho con người khỏi những tệ nạn xã hội và thói xấu cá nhân, khỏi những điều ti tiện và thị hiếu tầm thường, có tác dụng lớn lao trong việc giáo dục tư tưởng, đạo đức và thẩm mĩ tiên tiến. Tiếng cười này cũng có nhiều cung bậc và tính chất, cho nên cũng có nhiều loại hài kịch khác nhau. Sự đánh giá thẩm mĩ các tình huống, các quan hệ và tính cách buồn cười, mù quáng nhưng có thể sửa chữa được là cơ sở của hài kịch *châm biếm*. Còn hài kịch *dả kích* lại biểu lộ sự mỉa mai sâu cay, chế giễu công khai nhằm tẩy chay các tệ nạn xã hội.

Chính kịch hay *kịch đram*, nay thường gọi là kịch. Sự phân chia rạch ròi giữa bi kịch và hài kịch như trên đã có từ thời cổ Hi Lạp.

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênnin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 245.

(2) *Mác, Ăngghen bàn về văn học và nghệ thuật*. Nxb Xã hội, Pari, 1954, tr. 188.

(3) *Lí luận văn học*. Sđd, tr. 314 (trích lại).

Nhưng dần dần người ta cũng phát hiện trong thực tế có những xung đột không mang tính chất thuần túy một bên như vậy, thậm chí cũng không mang cả tính bi và tính hài. Chính từ kịch thánh, Sếcxpia đã bắt đầu đem lại cho thực tiễn sáng tác một loại kịch có phần hòa hợp giữa bi và hài. Dần sau đó, loại chính kịch chính thức ra đời từ thế kỉ XVIII. Nhưng đặc điểm của chính kịch không hẳn chỉ là sự phối hợp giữa bi và hài. Trước hết phải nói, khác với bi kịch của chủ nghĩa cổ điển, chính kịch khai thác đề tài ở cuộc sống hiện đại. Bômácse nói : "Đối với tôi, một công dân lương thiện của nhà nước quân chủ thế kỉ XVIII, tôi thiết gì đến những cuộc cách mạng ở Aten và La Mã"(1). Từ đấy, phạm vi bao quát của chính kịch thật rộng lớn : cuộc sống riêng tư, thường ngày của con người, những quan hệ phức tạp do những đối kháng hoặc khác biệt về tài sản và đẳng cấp. Nhân vật của chính kịch, do đó, cũng không nhất thiết là những ông hoàng bà chúa mà là những con người bình thường. Đặc biệt chính kịch thường mô tả những nhân vật vươn lên làm chủ số phận của mình. Bômácse nói : "Bất cứ niềm tin nào vào quyền lực của định mệnh cũng hạ thấp con người, tước đoạt quyền tự do của họ, mà thiếu quyền tự do này thì hoạt động của con người không còn do những động cơ đạo lí cá nhân gây nên nữa"(2). Trong chính kịch không có sự chi phối của số mệnh như trong bi kịch Hi Lạp, sự ràng buộc của nghĩa vụ đối với quốc gia và dòng dõi như trong chủ nghĩa cổ điển. Xung đột trong chính kịch không phải thường chứa đựng những dằn vặt nội tâm của nhân vật như trong bi kịch, mà thường là những xung đột giữa tính cách và hoàn cảnh. Chính vì thế mà mặc dù xung đột trong chính kịch có thể rất gay cấn, thậm chí dẫn đến hi sinh, nhưng không phải là kết quả của sự bế tắc trong nội tâm của nhân vật. Cô Catêrina trong bi kịch *Dông tố* và cô Larixa trong chính kịch *Cô gái không có của hồi môn* đều của A. Ôxtrốpxki, cùng gặp những khốn cảnh, có những ước mơ, và vướng phải những tình yêu tội lỗi gần như nhau, và cuối cùng đều chết. Nhưng Catêrina tự vẫn vì sự giày vò lương tâm do những tập tục tàn nhẫn tạo nên. Còn Larixa chết vì một viên đạn của kẻ khác. Tóm lại, đối sánh với tình huống xuất phát của hành động, thì nếu ở bi kịch là sự hủy diệt, ở hài kịch là sự tương phản, thì ở chính kịch chỉ là sự đào sâu thêm mà thôi.

Với tất cả những đặc điểm nói trên, cộng thêm với thể văn xuôi và ngôn ngữ bình dị, chính kịch thích hợp hơn với cuộc sống – hiện đại và là thể loại kịch phổ biến nhất ngày nay.

VI – KỊCH TỰ SỰ

Như trên đã thấy trong kịch có yếu tố tự sự, nhưng khi yếu tố này phát triển đến mức làm cho kết cấu và cốt truyện mang hẳn tính chất

(1), (2) *Lí luận văn học*. Sđd, tr.305 (trích lại).

tự sự, nhưng vẫn diễn được trên sân khấu, thì ta có kịch tự sự. Đó là kịch của Brết và ca kịch cổ phương Đông – ở đây chỉ đề cập đến tuồng chèo của ta.

Brết quan niệm sứ mệnh lớn nhất của sân khấu là đem lại niềm hứng thú hiểu biết, lòng khao khát khám phá những điều sâu kín trong cuộc sống. Nhưng kẻ thù của lòng khát khao này là sự quen thuộc, cái thói quen nhìn sự vật chung quanh không có gì mới lạ, đáng ngạc nhiên và suy nghĩ. Cho nên sân khấu phải làm sao cho những cái đem trình diễn, mang tính chất *xa lạ* đối với người xem, khiến họ không thể quên mình là khán giả để bình tĩnh suy xét và tự rút ra kết luận. Đấy gọi là sân khấu *giản cách*, khác với sân khấu *hòa cảm* của Arixtốt. Nhà mĩ học cổ Hi Lạp này cho rằng sân khấu phải đem lại ảo giác, khiến người xem, qua tưởng tượng, được sống một cuộc đời khác, cao đẹp hơn, và từ thích thú nghệ thuật đó dẫn đến con đường tự "tẩy rửa". Và quan niệm này có tính chất truyền thống ở phương Tây và tồn tại cho mãi đến ngày nay. Chính vì muốn đem lại sự hòa cảm cho khán giả, Arixtốt buộc phải chủ trương trình diễn câu chuyện trên sân khấu như câu chuyện đang diễn ra như thực. Sinle đã nói một câu sâu sắc là theo tinh thần như vậy : "Tất cả các hình thức trần thuật đều chuyển cái hiện tại thành quá khứ ; tất cả các hình thức kịch đều biến cái quá khứ thành hiện tại"[1]. Brết cho rằng không nên làm cho khán giả ngộ nhận như vậy, đây chỉ thuần túy là trình diễn lại câu chuyện dứt khoát đã xảy ra, chẳng qua là được kể lại bằng hành động của diễn viên mà thôi. Và từ đó, vai trò của nhân vật kể chuyện, dưới hình thức này hoặc hình thức khác, được chấp nhận – một điều không thể có trong sân khấu Arixtốt. Nhân vật kể chuyện, tất nhiên, theo mục đích của mình, có quyền gia giảm, đảo lộn trình tự những tình tiết của câu chuyện, không nhất thiết phải đầy đủ và đúng lôgíc của bản thân câu chuyện theo quy luật nhân quả như trong sân khấu Arixtốt. Chính vì thế mà Brết xem kịch là một câu chuyện (récit) được kết cấu một cách phóng khoáng theo kiểu "kết cấu sử thi", có lúc theo cả "kiểu chắp đoạn", chứ không phải chỉ là một hành động thống nhất, một cốt truyện tập trung, dàn ép theo mô hình định sẵn (thắt nút, mở nút). Tất nhiên các phần (hồi, cảnh, lớp kịch) có mối liên quan hữu cơ theo tính thống nhất của tư tưởng chủ đề, nhưng lại có tính độc lập tương đối. Vì vậy không phải ngẫu nhiên mà trong kịch của Brết có riêng tiêu đề cho từng cảnh. Vở *Những nỗi thống khổ và khiếp sợ dưới nền đệ tam cộng hòa* thật ra là một hệ thống những vở kịch nhỏ, thậm chí có thể tạm tách rời ra được. Cũng do phương thức tự sự như trên cho nên kịch của Brết đã nới rộng ra rất nhiều về không gian và thời gian. Kịch tự sự thường bao quát

---

(1) *Dẫn luận nghiên cứu văn học.* Sđd, T. II, tr. 100 (trích lại).

một quãng đời dài với nhiều mối xung đột ở những nơi chốn khác nhau, qua đó mà bộc lộ được đầy đủ mối tương quan giữa con người và xã hội với những quy luật phát triển rộng lớn của nó. *Cuộc đời của Galilê* bao quát ba mươi hai năm. *Mẹ Can đảm và những người con* trải dài hơn mười hai năm.

Kịch tự sự của Brết không phải là một phát minh hoàn toàn ngẫu nhiên, đột xuất, mà nó là kết quả của việc học tập sáng tạo sân khấu Êlidabét ở Anh, sân khấu Vaima ở Đức, và đặc biệt là sân khấu ca kịch cổ phương Đông – chủ yếu là sân khấu Nô của Nhật Bản và Kinh kịch Trung Quốc – vì vốn nó không thuộc trong quỹ đạo sân khấu của Arixtốt. Chính vì thế mà đặt vấn đề có sự gần gũi giữa tuồng chèo của ta với kịch của Brết ở phương thức tự sự, là điều không có gì lạ. Tất nhiên ở đây chủ yếu cũng chỉ đề cập đến phương diện kịch bản mà thôi.

Tính chất tự sự trong kịch bản tuồng chèo thể hiện trước hết ở chỗ nó tổ chức hành động kịch bằng cách xâu chuỗi các sự biến liên quan với nhau, nhưng không theo quy luật nhân quả. Ví dụ vở tuồng *Giáp Kén xã Nhộng*, sự biến thứ nhất là Nhộng âm mưu cướp vợ Kén, bị bại lộ phải chui vào chum rồi bị Kén tưới nước sôi giết ; sự biến thứ hai là mẹ con Tú Nương đánh lừa hai tên trộm Cao Phi và Viễn Tẩu khiêng cái rương đựng xác Nhộng mà vợ Kén đã tìm cách đẩy đến tận nhà Tú Nương. Sự biến thứ ba là Tú Nương lừa bán đứng Cao Phi và Viễn Tẩu cho bọn cướp Tàu ô... Giữa các hành động trong sự biến thì có quan hệ nhân quả, nhưng mỗi một sự biến không hề là nguyên nhân và kết quả tất yếu cho sự biến trước và sau. Cũng như trong chèo, việc Thị Kính đi tu không hề là nguyên nhân của việc Thị Mầu ngủ với anh Nô. Lớp Hổ càng không phải là kết quả của lớp Quỷ trong *Trương Viên*. Chính vì thế mà mỗi một lớp tuồng chèo trình diễn một mâu thuẫn, một sự biến, có tính chất tương đối độc lập, có thể tách riêng ra thành một vở nhỏ hoàn chỉnh : *Vân dại, Tuần Ti dào Huế, Thị Mầu lên chùa*. Thậm chí người ta còn có thể lấy gọn một lớp của vở này để lắp ghép vào vở kia. Lớp trò hồn người hóa ngọn đèn đưa đường qua núi rừng ban đêm trong *Sơn hậu*, còn thấy xuất hiện trong các vở khác như *Lí Thiên Long, Đinh Lưu Tú, Ngũ Viên Thiệu* v.v... Trong tuồng thấy lặp lại rất nhiều các lớp phó yến, thiết triều, đề cờ v.v... Trong tuồng đồ cũng vậy, lớp quan huyện xử án không phải chỉ có trong *Nghêu, Sò, Ốc, Hến*, mà còn xuất hiện ở *Nghĩa hồ đường, Trương Đồ Nhục* v.v...

Ngôn ngữ nhân vật kể chuyện, một điểm nổi lên tính chất tự sự của tuồng chèo, trước hết biểu hiện ở những lời *giáo đầu và văn trò*. Ở lớp giáo đầu, thường do một nghệ nhân lão thành, đứng ra chúc mừng vua quan dân xóm, *nói sử* dẫn sơ qua nội dung tích truyện : "Nhớ tích xưa cũ..." ; "Tôi xin dẫn trò này tích cũ...". Ở lớp văn trò, trước khi hát những lời tiến đưa người xem, có tóm tắt tích truyện, hoặc nhấn mạnh

lại chủ đề của vở diễn. Tính chất tự sự của tuồng chèo cũng thể hiện ở những câu xưng danh của nhân vật. Ví dụ khi vở tuồng kể đến Lí Kim Châu, thì diễn viên đứng ra thay mặt người kể mà nói với khán giả rằng : "Thiếp nay biểu tự. Hiệu Lí Kim Châu. Cha ngôi cao tá vấn Lương trào. Quyến khổn ngoại Đồng Quan trấn thủ". Khán giả chỉ mới nghe kể, chứ chưa thấy biểu diễn gì – một điều không thể có trong sân khấu Arixtốt. Đặc biệt là những lúc nhân vật thoát vai ra, thay mặt người kể chuyện nhận xét về mình. Ví dụ thầy Nghêu có lần nói : "Bao năm... gây chuyện thế gian lắm". Tuy vẫn là diễn viên ấy nói, nhưng đấy không phải là lời đích thực của nhân vật thầy Nghêu, bởi vì thầy bới ít khi biết tự phê bình công khai như thế. Đây chính là lời phê phán của nhân vật kể chuyện. Nhưng không phải nhân vật tuồng chèo luôn luôn thoát vai, mà nhiều khi cũng nhập vai y như thật, cốt gây xúc động cần thiết cho khán giả thêm "thấm trò". Và đó chính là điểm khác với sân khấu Brết, bởi vì ông chủ trương gián cách triệt để, diễn viên không được lúc nào quên mình chỉ là người diễn để kể lại câu chuyện của nhân vật, chứ không phải bản thân nhân vật. Đấy là một chủ trương gián cách đầy ý thức tự giác. Còn tính tự sự trong tuồng chèo đưa đến hiệu quả gián cách một phần chẳng qua là bắt nguồn từ việc chuyển thể các loại truyện Nôm, truyện dân gian, truyền thuyết, nó còn giữ lại đặc điểm cấu trúc của thể loại gốc là điều dễ hiểu.

Chúng ta đang cải biên tuồng chèo để xây dựng một nền ca kịch dân tộc – hiện đại. "Tuy nhiên chớ gieo vừng ra ngô" như Bác Hồ đã lưu ý. Việc hướng về sân khấu hiện đại Brết mà vẫn giữ được tính tự sự của tuồng chèo, phải chăng là một hướng đầy triển vọng.

Chương XXI. TÁC PHẨM KÍ VĂN HỌC

I - KÍ VĂN HỌC VỚI KÍ BÁO CHÍ

Không nên xem những tác phẩm kí là kết quả sự xâm nhập của báo chí vào văn học. Trước khi có hoạt động báo chí, trong lịch sử văn học từ nghìn xưa đã có những tác phẩm kí, như *Sử kí* của Tư Mã Thiên ở Trung Quốc cách đây mấy ngàn năm. Tất nhiên từ khi ra đời đến nay, báo chí có nhiều tác động đến văn học, mà cũng không phải chỉ trên phương diện đăng tải, công bố, truyền bá v.v... Nhiều nhà báo đã trở thành nhà văn. Tính chất chính luận thời sự và chiến đấu của báo chí cũng đã thâm nhập vào văn học nhất là đối với loại thể kí vốn có của nó. Và nếu có những tác phẩm kí văn học viết tồi, đăng báo một cách bất đắc dĩ, thì ngược lại có những bài báo mang giá trị văn học cao. Từ đấy không nên phân biệt kí văn học và kí báo chí một cách cực đoan từ chất lượng nghệ thuật như Xuân Diệu : "Đừng chóng vánh làm việc của phóng viên rồi thỏa mãn cho là đủ để là nhà văn rồi. Tờ báo vô hạn quan trọng nhưng sang ngày hôm sau, một tuần lễ sau, tin mới đã đuổi tin cũ... Bởi lượng thông tin thì hồn vía của nó là cái tin, cái tin không có văn chương gì cả, người ta dùng cái tin và bỏ số báo"(1). Nhưng cũng không nên xóa nhòa ranh giới giữa kí văn học và kí báo chí như ý kiến của Tô Hoài : "Ý riêng tôi chia như thế chỉ tạo ra những thể thức có hại, hạ thấp giá trị và khả năng kí, làm nhụt tay người viết. Hơn nữa đó chỉ là những sắp loại tưởng tượng"(2). Mặc dù chất lượng nghệ thuật là phụ thuộc vào tài năng của người viết, nhưng mỗi loại hình, loại thể có tính chất và chức năng riêng của nó. Kí văn học và kí báo chí giống nhau ở chỗ đều tôn trọng tính xác thực và tính thời sự. Nhưng ở kí báo chí tính xác thực phải được bảo đảm ở mức tuyệt đối, và tính thời sự cũng mang tính chất thật cấp bách, có khi hằng ngày hằng giờ. Kí văn học không đòi hỏi như vậy, ngược lại nó đề ra yêu cầu cao hơn về chất suy nghĩ và tình cảm của chủ thể.

Tác phẩm kí văn học thịnh hành ở phương Tây từ chủ nghĩa Khai sáng với *Những bức tranh Pari* của Mécxiê, *Tự thú* của Rútxô v.v...

---

(1) *Lượng thông tin và những kĩ sư tâm hồn*. Báo *Văn nghệ*, số 841, tháng 2-73.

(2) *Cơ sở lí luận văn học*. Sđd, T. II, tr. 329 (trích lại).

Ở Đức, đó là những tác phẩm của Phoxter, Vécklin, Rôpman tố cáo nhà nước phong kiến Đức, tuyên truyền cho những tư tưởng cách mạng Pháp. Đến chủ nghĩa lãng mạn, tuy thể loại kí không thật phát triển, nhưng còn để lại những tác phẩm nổi tiếng như *Những hồi ức chỉ công bố sau ngày đã mất* của Satôbriăng. Những nhà văn hiện thực kiệt xuất như Đickenx và Thácơrây... đều có viết kí. Đặc biệt "trường phái tự nhiên" ở Nga đã có những tác phẩm kí xuất sắc. Đó là *Những xó xỉnh Pêterbua* của Nhêcraxốp, *Những người chơi đàn Sácmansica lang thang ở Pêterbua* của Grigrôvich, *Những người Côdắc vùng Uran* của Đan. Những nhà văn Nga xuất sắc khác như Xantưcốp – Sêdrin, Uxpenxki, Lêvitốp cũng đều để lại những tác phẩm kí hay. Trong văn học vô sản, loại thể kí đã bắt đầu từ sáng tác của Vécto, Haimơ v.v... và kết tinh ở những tác phẩm của Gorki như *Những cuộc phỏng vấn của tôi*, *Ở Mĩ* v.v... Những nhà văn Xô viết viết kí nổi tiếng như Prixvin, Êrenbua, Pautốpxki, Ôveskin v.v...

Riêng ở Việt Nam, các tác phẩm kí nổi tiếng cũng đã xuất hiện từ sớm như *Thượng kinh kí sự*, *Vũ trung tùy bút* v.v... Trong thời kì 1930 – 1945, có các phóng sự *Việc làng*, *Tập án cái đình* của Ngô Tất Tố, *Ngõ hẻm ngoại ô* của Nguyễn Đình Lạp, *Tôi kéo xe* của Tam Lang, cùng một số phóng sự khác của Vũ Trọng Phụng v.v... Trong văn học cách mạng, loại thể kí đã bắt đầu từ sáng tác của lãnh tụ Nguyễn Ái Quốc những năm 20. Sau Cách mạng Tháng Tám đến nay đã có nhiều tác phẩm kí có giá trị như *Truyện và kí sự* của Trần Đăng, *Ở rừng* của Nam Cao, *Kí sự Cao Lạng* của Nguyễn Huy Tưởng, *Vỡ tỉnh* của Tô Hoài, *Sống như Anh* của Trần Đình Vân, *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi, *Những ngày nổi giận* của Chế Lan Viên, *Họ sống và chiến đấu* của Nguyễn Khải, *Đường lớn* của Bùi Hiển, *Miền đất lửa* của Nguyễn Sinh và Vũ Kì Lân, *Rất nhiều ánh lửa* của Hoàng Phủ Ngọc Tường v.v...

II – MỘT LOẠI VĂN TỰ SỰ

Đúng như Gulaiép cho rằng "Kí là một biến thể của loại tự sự"[1]. Trước hết cần phải giới thuyết như vậy thì mới tìm ra được định nghĩa tương đối nhất quán về loại thể văn học đặc biệt và phức tạp này. Có người cho đặc trưng của kí là ở tính chính luận, nhưng đúng như trong thư gửi Camôgulốp, Gorki có nói : "Tính chính luận, tính tố giác không nhất thiết phải có trong đó"[2]. Trong *Chiếc thuyền Palada* của Gônsarốp, không có cảm hứng chính luận ; câu chuyện du lịch chỉ được kể lại bằng một giọng mô tả trầm tĩnh. Gần gũi với quan niệm trên, có người

(1) *Lí luận văn học*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1982, tr. 263.

(2) *Những vấn đề văn học*, số 12–1984, tr. 98 (trích lại).

cho đặc điểm của các tác phẩm kí là ở tính chủ quan. Điều này hiển nhiên là có căn cứ một phần, nhưng thật ra tính chất này chỉ rõ nhất ở loại văn trữ tình. Cũng có người như chính Gulaiép cho đặc trưng của kí là ở tính tổng hợp về đối tượng mô tả, tức không phải chỉ là những số phận, mà là những "bức tranh về các phong tục, về đời sống xã hội, kinh tế, chính trị". Nhưng điều này hẳn không phải là chân lí, nếu chúng ta nhớ lại những đánh giá của Mác, Ăngghen về tiểu thuyết của Đickenx, Thacơrây và đặc biệt là của Bandắc, ở đó những bức tranh xã hội rộng lớn và tỉ mỉ, mà tác phẩm của những nhà chính trị, những nhà kinh tế, những nhà luân lí, những nhà thống kê cũng chưa khám phá được hết. Nhiều người tìm thấy đặc trưng của kí là ở tính tư liệu – tức là việc phản ánh người thật, việc thật. Đây hiển nhiên là rất tiếp cận với chân lí, nhưng đúng như nhà thơ Chế Lan Viên có nói : "Nhiều khi ta lại định nghĩa kí quá rộng. Tất cả những cái gì viết về người thật việc thật đều là kí tuốt. Từ bút kí của Anh Đức, Nguyễn Tuân đến thư trong *Từ tuyến đầu Tổ quốc* đến *Sống như Anh, Người mẹ cầm súng* đều là kí cả. *Sống như anh, Người mẹ cầm súng* thì có khác gì *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc. Cả ba đều là người thật việc thật. Cả ba đều có cốt truyện, có nhân vật, có diễn biến hành động, diễn biến tâm lí. Thế thì tại sao *Đất nước đứng lên* lại gọi là truyện và *Người mẹ cầm súng* và *Sống như Anh* lại xếp vào kí ?"(1).

Có thể thấy định nghĩa thế nào là kí, thật không giản đơn. Tô Hoài đã phải nói : "Kí cũng như truyện ngắn, truyện dài hoặc thơ, hình thù nó đấy, nhưng vóc dáng nó luôn luôn đổi mới, đòi hỏi sáng tạo và thích ứng. Cho nên càng chẳng nên trói nó vào một cái khuôn"(2). Trong cuộc gặp gỡ quốc tế giữa các nhà viết kí ở Bucarét năm 1958, Đgiocđgiê cho rằng : "Sự lí giải mĩ học về khái niệm kí là chưa có hoặc không đầy đủ, hoặc không đúng"(3). Nhà nghiên cứu Xô viết Rưbinxép cũng cho rằng : "Về kí, thực tế là không thể nói đến cái gì xác định được đặc trưng thể loại của nó"(4).

Việc khó xác định có một phần vì cách gọi tên của các nhà văn đối với các tác phẩm của mình. *Tây sương kí* của Vương Thực Phủ là một vở kịch. *Tây du kí* của Ngô Thừa Ân thật ra là tiểu thuyết. *Nhật kí người điên* của Lỗ Tấn thật ra là truyện ngắn. *Bút kí người đi săn* của Tuốcghênhép cũng có nhiều truyện trong đó. *Vũ trung tùy bút* của Phạm

---

(1) Tạp chí *Văn học*, số 8–1967.

(2) *Sổ tay nhà văn*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1977, tr. 33.

(3) *Cuộc gặp gỡ quốc tế các nhà viết kí*. Bucarét, 1958, tr. 34.

(4) *Kí nghệ thuật Xô viết – những vấn đề lí thuyết và nghệ thuật thể loại*. Nxb Cao đẳng, Kiép – Ôđétxa, 1976, tr. 5.

Đình Hổ cũng bao gồm nhiều bút kí sự v.v... Tất nhiên không phải các nhà văn gọi sai mà họ muốn lưu ý đến một tính chất nào đó trong tác phẩm của mình. Các từ du kí, bút kí, nhật kí, tùy bút đó đây được dùng theo nghĩa thông thường trong kho từ vựng hằng ngày, chứ không theo nghĩa khái niệm thể loại. Nhưng khó khăn chủ yếu là vì trong cái gọi là kí trước mắt bao gồm quá nhiều loại rất khác nhau về tính chất : phóng sự, kí sự, hồi kí, truyện kí, tùy bút, bút kí chính luận v.v... Những đặc trưng có thể xác định thích hợp với loại này nhưng lại hoàn toàn không đúng với loại khác. Muốn giải quyết vấn đề này, cần phải xem xét vấn đề một cách hệ thống.

Trước hết, phải xác định tọa độ của kí trong một hệ thống loại thể văn học một cách đúng đắn và nhất quán để có những giới thuyết cần thiết. Sở dĩ hiện nay phạm vi kí bao gồm quá nhiều loại khác nhau về tính chất, là bởi vì nó được đặt trong hệ thống phân loại : Thơ – Tiểu thuyết – Kịch – Kí. Qua đối sách với ba loại kia, kí buộc phải bao hàm tất cả những loại văn xuôi còn lại. Nhưng nếu chúng ta thừa nhận việc phân chia tổng quát văn học ra ba loại : trữ tình, tự sự, kịch vẫn là tương đối hợp lí hơn cả, thì theo hệ thống này, chí ít, chẳng hạn, không phải chỉ có thơ trữ tình, mà bất cứ loại văn thơ nào đậm chất trữ tình là chủ yếu, thì dứt khoát phải xếp vào loại trữ tình như tùy bút chẳng hạn. Viết tùy bút không nhằm thông tin sự thật, mà là thông tin tâm trạng. Trong tùy bút, sự thật chỉ là một cái cớ để chủ thể bộc lộ nội tâm, hay dùng ngay hình ảnh trong một thiên tùy bút của Nguyễn Tuân, là "cái đinh" để tác giả móc treo lên bức tranh tình cảm của chính mình. Sự thật trong tùy bút ít ỏi và tản mạn, tác giả đã dùng nhiều liên tưởng và tưởng tượng để dẫn dắt độc giả đi rất xa trong không gian và thời gian, lại dùng biện pháp tu từ độc đáo, sáng tạo, những hình ảnh, liên hệ bất ngờ giàu chất thơ. Chỉ một tiếng dân ca nghe vẳng trong tiếng đài khuya mà người chiến sĩ trong đêm trước sáng mai ra trận trong thiên tùy bút *Đường chúng ta đi* nổi tiếng của Nguyễn Trung Thành đã bộc lộ nhiều suy nghĩ da diết và cháy bỏng một niềm tin vì những lẽ sống lớn của dân tộc.

Việc phân chia ra ba loại Trữ tình – Tự sự – Kịch là đúng cho văn chương thẩm mĩ (belles lettres). Nhưng thực tiễn văn học hiện nay và cả xưa kia, có một loại tuy vốn không phải là văn chương thẩm mĩ, nhưng vẫn có thể có giá trị nghệ thuật, đó là loại văn chính luận, cần được đưa thêm vào hệ thống loại thể văn học. Như thế buộc kí phải đối sánh thêm với một loại văn học mới nữa. Kết quả cụ thể là phải xếp những loại vốn trước đây được xem là kí, như bút kí chính luận, vào hẳn loại văn chính luận. Bút kí chính luận chủ yếu không nhằm thông tin sự thật, mà là thông tin lí lẽ. Hiển nhiên sự thật là có trong bút

kí chính luận, nhưng đó chỉ mới thuộc phần luận cứ. Phần lớn hơn và quan trọng hơn trong bút kí chính luận là luận chứng và luận điểm. Hoàn toàn có thể và cần phải xếp bút kí chính luận vào loại tác phẩm văn học chính luận với những đặc trưng như : lấy đề tài ở những sự việc quan trọng được nhiều người quan tâm ; chủ đề rõ ràng, mang mục đích tuyên truyền chiến đấu ; lập luận chặt chẽ ; ngôn ngữ chính xác, ngữ điệu hùng hồn v.v... Có ý kiến cho rằng vẫn có thể xếp tùy bút và bút kí chính luận vào kí, vì trữ tình và nghị luận ở đây đều dựa vào sự thực. Nhưng phản ánh hiện thực là quy luật chung của mọi loại văn học, hiển nhiên phản ánh đúng sai, thiếu đủ v.v... đó là vấn đề khác. Nhưng ngay những loại văn học trữ tình và nghị luận một cách chân thực, thậm chí xác thực cũng chưa hẳn là tùy bút và bút kí chính luận. *Hãy nhớ lấy lời tôi, Nhật Pháp bắn nhau và hành động của chúng ta* là những ví dụ.

Tóm lại, đặt kí trong hệ thống Trữ tình – Tự sự – Kịch – Chính luận..., kí sẽ được giới thuyết thêm chặt chẽ, không bao hàm tùy bút và bút kí chính luận nữa. Điều này không hề làm nghèo nàn kí, bởi vì cái còn lại vốn cũng đã quá phong phú và cũng không kém phần phức tạp : phóng sự, kí sự, hồi kí, du kí, truyện kí, bút kí v.v... Phong phú và phức tạp, nhưng đều có khả năng quy tụ về một đặc trưng chung. Các loại văn nói trên đều rất khác với văn trữ tình và chính luận đã dành, lại không phải là kịch bản. Như thế, *kí chỉ còn liên quan với loại văn tự sự* và chỉ cần tìm ra những đặc điểm khả dĩ đối sánh được với loại văn tự sự nói chung, là có thể xác định được đặc trưng của kí.

Nhưng trở lên chỉ mới là cách tiếp cận hệ thống "bên ngoài", còn phải có cách nhìn hệ thống từ "bên trong". Một đặc điểm như viết người thật việc thật hay không, hư cấu hay không hư cấu v.v... không đủ làm nên đặc trưng bản chất của kí. Phải là một hệ thống những đặc điểm, giữa những đặc điểm lại có mối liên hệ hữu cơ nội tại, mới làm nên đặc trưng của kí. Xác định phạm vi văn xuôi tự sự là một giới thuyết, một chìa khóa quan trọng, nhưng chưa nói lên được đặc trưng bản chất của kí. Phải là loại văn xuôi tự sự trần thuật những người thật việc thật với những đặc điểm riêng biệt trong mức độ và tính chất hư cấu, trong vai trò của người trần thuật cùng mối liên hệ giữa nó với đặc điểm của kết cấu và cốt truyện v.v... thì mới làm nên đặc trưng của kí.

III – TRẦN THUẬT NHỮNG NGƯỜI THẬT, VIỆC THẬT

Trước hết không nên hiểu văn tự sự chỉ trần thuật những sự việc và con người trong hiện thực khách quan mà có thể trần thuật những sự việc không có trong thực tế nghĩa là rất lãng mạn. Từ câu chuyện

Phù Đổng Thiên Vương xưa ở ta đến câu chuyện trái tim Đancô của Gorki đều nói lên điều đó. Tác phẩm kí văn học không những không trần thuật những sự việc không có trong thực tế đã đành, mà cũng không trần thuật một cách chân thực những cái có thể có trong thực tế. Nó chỉ trần thuật người thật việc thật đã xảy ra, nếu không muốn nói thêm rằng là trần thuật một cách xác thực. Tất nhiên nói "người thật việc thật" ở đây là đã bao hàm những tâm trạng và lí lẽ vốn chứa đựng trong người thật việc thật đó, chưa cần kể đến những tâm trạng và lí lẽ ít nhiều phải có ở nhân vật trần thuật. Văn trữ tình và chính luận, bao gồm cả tùy bút và bút kí chính luận, cũng có thể và cần phải viết về người thật việc thật, nhưng chỉ nhân đó mà lí lẽ và bộc lộ tâm trạng, chứ không lấy việc trần thuật trở lại làm cứu cánh.

Xét từ gốc gác và bản chất, thì kí không nhằm thông tin thẩm mĩ, mà là thông tin sự thật. Như về cuốn *Sử kí*, một tác phẩm kí cách đây mấy nghìn năm, trong *Vân đài loại ngữ*, Lê Quý Đôn có nhận xét như sau : "Tư Mã Thiên... chỉ thấy sự việc thì ghi, không hề để tâm làm văn, cho nên văn hay"(1). Sở dĩ kí có tính nghệ thuật như vậy, và ngày càng trở nên một loại thể văn học phổ biến, trước hết là bởi vì, ngay trong sự thực cũng đã có cái thẩm mĩ. Sécnusepxki nói : "Trong hiện thực có nhiều sự kiện đáng tôn là kịch và tiểu thuyết y như những vở kịch và tiểu thuyết mà các nhà văn vĩ đại đã viết ra"(2).

Mặt khác, trên con đường vươn lên làm chủ thiên nhiên, làm chủ xã hội, con người luôn luôn khao khát hiểu biết sự thật. Chính từ trong nhiệt tình khao khát đó, đã góp phần tạo nên những quan hệ thẩm mĩ. Và kí đã thỏa mãn được lòng khao khát hiểu biết đó. Muốn hiểu biết sự thật trong thời Lê mạt Nguyễn sơ, chúng ta không tìm đọc *Truyện Kiều*, mà là *Thượng kinh kí sự* của Lê Hữu Trác, *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hổ, *Hoàng Lê nhất thống chí* của một số tác giả trong Ngô gia văn phái. Những người viết những lá thư trong *Từ tuyến đầu Tổ quốc* dứt khoát là không hề mảy may có ý định làm văn chương, họ chỉ cung cấp những sự thật mà mọi người chân chính đều da diết quan tâm. Nhưng những lời sau đây của tiến sĩ nông nghiệp Lương Đình Của là trung thực : "Trong đời tôi, chưa có một cuốn sách nào gây cho tôi một cảm động mạnh mẽ và những xúc động liên tục như tập *Từ tuyến đầu Tổ quốc*"(3). Có thể thấy trong những thời kì chuyển biến lớn lao,

---

(1) *Về quan niệm văn chương cổ Việt Nam*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1985, tr. 141 (trích lại).

(2) *Quan hệ thẩm mĩ giữa nghệ thuật và hiện thực*. Nxb Văn hóa – Nghệ thuật, Hà Nội, 1962, tr. 120.

(3) *Kí viết về chiến tranh cách mạng và xây dựng chủ nghĩa xã hội*. Nxb Quân đội nhân dân, Hà Nội, 1980, tr. 145 (trích lại).

nhất là trong thời đại cách mạng vô sản ngày nay, đã xuất hiện biết bao nhiêu sự thật đột biến và phức tạp mà mọi người cần biết và rất muốn biết đến. Nhà thơ Chế Lan Viên rất có lí khi cho rằng : "Đã có Sếcxpia nào nghĩ ra được một con mụ quái ác như Lệ Xuân. Có nhà sư hổ mang nào ở *Thủy hử* lại giống Thích Tâm Châu được. Chưa bao giờ ai nghĩ ra được cái địa ngục nào hơn chuồng cọp ngoài Côn Đảo. Và Bế Văn Đàn, Nguyễn Văn Trỗi, Út Tịch, Tạ Thị Kiều, Morixơn thực là những sáng tạo của lịch sử, nhà nghệ sĩ thiên tài"(1). Chính trong những thời kì này, thể kí đã nở rộ và kết tinh được những tác phẩm lớn. Không phải ngẫu nhiên mà trong thời Cách mạng Tháng Mười, không kể những người cách mạng, mà mọi người có lương tri trên thế giới chào đón *Mười ngày rung chuyển thế giới* của Giôn Rít – nhà văn, nhà báo Mĩ. Lênin đã viết về tác phẩm này như sau :

"Tôi ước ao rằng, tác phẩm này sẽ được phổ biến hàng mấy triệu bản và được dịch ra đủ mọi thứ tiếng, vì tác phẩm đã mô tả một cách đúng và sinh động lạ thường những sự kiện có một tầm quan trọng rất lớn để hiểu rõ cách mạng là gì và chuyên chính vô sản là gì"(2).

Thực tiễn văn học nước ta sau Cách mạng, ngay trong thời chống Pháp cũng chứng minh chân lí trên. Hồi ấy, nhà thơ Xuân Diệu có nói : "Thời ta là một thời hành động, cái gì cũng lùi bước trước sự việc, sự việc là hay nhất. Mỗi người sống dồn, sống dập ; trong khoảnh khắc mà cháy cả một làng, năm phút san bằng một đồn giặc, nửa giờ một đoàn xe giặc tan ; những người hôm dự trận sông Lô có ngờ đâu mình đánh một trận lịch sử. Việc gì cũng ghi dấu trong những năm phát nguyên của nước cộng hòa. Cuộc kháng chiến hay quá, con người bây giờ cảm nghe gió thời đại rào rào đưa đến biết bao nhiêu điều vĩ đại, phải sống lấy bắt lấy cho mau. Bởi vậy các loại văn chép chuyện thịnh hành hơn cả"(3). Phát huy truyền thống đó, các tác phẩm kí trong thời chống Mĩ lại càng phát triển rực rỡ. Chính ở đây, chúng ta biết được bao nhiêu sự thật đau lòng. Trong *Từ tuyến đầu Tổ quốc*, một lá thư từ Quảng Nam có kể lại : "Ở Điện Bàn, chị Th. có mang bảy tháng, bị chúng bắt tra tấn suốt mấy ngày, cuối cùng bị một cú đá giày vào bụng, đứa con chưa đủ tháng bị phọt ra ngoài. Chị cầm cái thai vừa rú lên vừa chạy ra đường. Một loạt tiểu liên bắn theo"(4).

Bám chặt vào người thật việc thật, các tác phẩm, xét một cách tương đối, có thể rút khoảng cách giữa cuộc sống và sự sáng tạo nghệ thuật,

---

(1) Tạp chí *Văn học*, số 8 – 1966, tr. 32.

(2) *Kí viết về chiến tranh cách mạng và xây dựng chủ nghĩa xã hội*. Sđd, tr. 10 (trích lại).

(3) *Loại thể văn học*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1962, tr. 157 (trích lại).

(4) *Từ tuyến đầu Tổ quốc*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1964, T. II, tr. 112.

phục vụ kịp thời hơn cho những nhu cầu hiểu biết thực tế của người đọc. Trần Đăng viết những trang kí của mình trên chặng đường hành quân giữa hai trận đánh. Những sự việc và con người trong kí của Nguyễn Thi còn nóng hổi không khí của những cuộc đấu tranh chính trị và vũ trang. Với *Họ sống và chiến đấu* và *Chúng tôi ở Côn Cỏ*, Nguyễn Khải và Hồ Phương đã phản ánh khá nhanh nhạy sự việc và con người trên hòn đảo anh hùng v.v... .

Do trần thuật người thật việc thật, tác phẩm kí văn học có giá trị như những tư liệu lịch sử quý giá, có ý nghĩa và tác dụng rất lớn ngay đối với sự sáng tạo nghệ thuật về sau. L.Tônxtôi viết *Chiến tranh và hòa bình*, A.Tônxtôi viết *Pie đệ Nhất*, Nguyễn Đình Thi viết *Vỡ bờ* v.v... đã phải dựa rất nhiều vào những tác phẩm kí. *Lá thư Bến Tre* của Tố Hữu cũng là dựa vào nội dung một bức thư trong *Từ tuyến đầu Tổ quốc*. Và truyện kí *Sống như Anh* đã làm cơ sở cho hàng mấy chục tác phẩm thuộc các loại hình và loại thể khác. Khi Nguyễn Huy Tưởng muốn xây dựng một cuốn tiểu thuyết thời Tây Sơn, đã phải nghiền ngẫm rất nhiều nội dung các tác phẩm *Vũ trung tùy bút, Thượng kinh kí sự, Hoàng Lê nhất thống chí* v.v...

Tóm lại, trần thuật người thật việc thật là đặc trưng cơ bản của kí. Đúng như Pôlêvôi đã nói : "Một bài kí sự hay quả thật là một bài có đủ mọi đặc trưng của thể loại báo chí thuần túy, nó hết sức cụ thể, có thể tái hiện được sự thật chân chính. Những nhân vật tạo nên phải là những con người thật trong cuộc sống hiện thực, những sự việc mô tả phải dính chặt với địa điểm đúng như người ta thường nói : *kí sự có địa chỉ chính xác của nó*"[1]. Và cũng không phải ngẫu nhiên mà loại thể văn học này ở nước ngoài gọi là "văn học báo cáo", "văn học tư liệu - nghệ thuật" v.v...

IV - TÍNH CHẤT, PHẠM VI, MỨC ĐỘ CỦA VIỆC HƯ CẤU

Ở trên chúng ta đã phân biệt kí với các loại văn trữ tình và nghị luận dựa trên người thật việc thật. Nhưng vấn đề còn phải phân biệt kí với các loại văn tự sự khác như truyện dài, truyện vừa, truyện ngắn viết về người thật việc thật. Có ý kiến cho rằng các loại truyện đó là đem sự thật của nhiều người khái quát vào một người, còn tác phẩm kí là viết về từng người thật. Ý kiến này cũng không hoàn toàn đúng. Bởi vì cũng không hiếm tiểu thuyết viết về một con người thật, hoặc từng người thật : *Thép đã tôi thế đấy* của N.Ôxtrốpxki, *Đội cận vệ thanh niên* của Phadêép, *Búp sen xanh* của Sơn Tùng, *Một truyện chép ở bệnh viện* của Bùi Đức Ái v.v...

---

(1) *Kí viết về chiến tranh cách mạng và xây dựng chủ nghĩa xã hội*. Sđd, tr. 57 (trích lại).

Nói một cách nghiêm ngặt, ngay những loại truyện này, kể cả những truyện viết về một con người thật rất gần gũi với kí nói trên, không phải là hoàn toàn trần thuật về người thật việc thật. Bản chất con người thật thì vẫn cố gắng giữ đấy, nhưng sự việc thật thì đã thay đổi hư cấu thêm nhiều, và do đó con người thật cũng không còn hoàn toàn giữ được gương mặt thật xác định nữa. Dĩ nhiên trong câu chuyện sáng tạo nghệ thuật mà dùng phương pháp số lượng để xác định mức độ hư cấu ít hay nhiều, thì thường là bất lực. Vấn đề là mục đích và tính chất của nó. Những người viết tiểu thuyết (kể cả truyện vừa và truyện ngắn) về con người thật vẫn theo quy luật chung của sáng tạo nghệ thuật trong văn chương thẩm mĩ là muốn sáng tạo một "thiên nhiên thứ hai". Chân lí trong các tác phẩm này, tuy được hết sức cố gắng làm sao cho *thống nhất* đến mức tối đa, nhưng không hề muốn, không cần thiết và cũng không có thể *đồng nhất* với chân lí đời sống. Ngược lại, chân lí trong các tác phẩm kí mặc dù cũng không thể nào hoàn toàn đồng nhất với chân lí đời sống, nhưng đó là do hoàn cảnh và tài năng, chứ không phải là do mục tiêu và ý định.

Chính vì thế, mà có nhiều tác phẩm, tuy có dựa rất nhiều vào người thật việc thật, nhưng đã hư cấu đến mức độ và theo phương hướng nào đó, thì chính những con người thật đó, hoặc bạn đọc, hoặc chính tác giả, thậm chí có khi cả ba đều không công nhận đó là tác phẩm kí. *Chuyện thường ngày ở huyện* vẫn được xem là tác phẩm kí nhưng chính tác giả Ôveskin lại nói tác phẩm của ông "đã bị xếp không đúng vào loại thể kí, trong khi chúng đã trở thành vật khuôn mẫu của một loại thể mới trong văn học nghệ thuật"(1). Tất nhiên đây chỉ là ý kiến chủ quan của nhà văn, nhưng chính nhà phê bình Ivanốp cũng tán thành : "Theo quan điểm của tôi, Ôveskin đúng, các tác phẩm về nông thôn của ông ta đã vượt ra ngoài phạm vi quen thuộc của kí"(2). *Truyện anh Lục* của Nguyễn Huy Tưởng muốn kể lại câu chuyện về một điển hình thực trong cải cách ruộng đất, nhưng trong đó hư cấu quá nhiều như chuyện tình yêu thơ mộng giữa những trẻ em đi ở trong nhà địa chủ v.v... làm cho những nhân vật hữu quan phản ứng. Nguyễn Huy Tưởng, cuối cùng đã phải đề nghị xem đó là tiểu thuyết. Gần đây về *Sài Gòn 67* của nhà văn Nguyễn Văn Bổng, có nhà phê bình gọi là "văn xuôi tư liệu", tức thuộc loại tác phẩm kí văn học. Đúng là trong tác phẩm này có sử dụng một số tư liệu gần như y nguyên văn : như một số thời sự, tên người, ngày tháng, địa danh, thông điệp đầu năm 1967 của tổng thống Pháp Đờgôn, tin tức trên báo chí Sài Gòn về cuộc càn của Mĩ ở Bến Súc ; lá thư của Mĩ gửi cho một ủy viên trung ương Mặt trận dân tộc giải phóng.

---

(1), (2) *Kí nghệ thuật Xô viết – những vấn đề lí thuyết và nghệ thuật thể loại*. Sđd, tr. 131 (trích lại).

Và trong phần chú thích, chính tác giả cũng có ghi rõ : "Phần lớn cuộc càn Bến Súc ở phần một và dần dần về Phú Lợi ở phần hai đều dựa vào quyển *Làng Bến Súc* (Le village de Ben Suc) của Jonathan Sehelle". Nhân vật phóng viên của tờ Niu Yoóc Thaime (New York Times), cô gái bán ba "Tủ buýphê" đều có dựa vào người thật v.v... Nhưng khi được giới thiệu sang Liên Xô, thì theo ý kiến của Xôcôlốp đây là "tiểu thuyết thời sự chính trị", mặc dù "với những ngày tháng và tên tuổi nhiều người có thật trên đời"(1). Và nhà văn thậm chí cũng không công nhận đây là tiểu thuyết thời sự chính trị, mà khẳng định đây là tiểu thuyết nói chung với nhiều hư cấu và tưởng tượng : "Trong thời đại ngày nay, với nhiều sự kiện sôi nổi, biến đổi bất ngờ, sách về các tư liệu sống rất đáng quý trọng. Những sách đó, các loại kí lấy tư liệu làm chính, nếu muốn, có thể gọi là văn xuôi tư liệu, hay văn học tư liệu. Còn tiểu thuyết trước hết phải là tiểu thuyết, trong đó hư cấu, trí tưởng tượng của nhà văn là chính"(2).

Cho dù muốn viết một tác phẩm kí, mà không đạt đến sự sát hợp với chân lí đời sống, thì đã trở thành tiểu thuyết. Ở đây có quy luật khách quan của sự diễn biến nội tại và thay đổi hệ thống thể loại bất chấp cả ý đồ của người viết hoặc sự thẩm định của nhà phê bình. Nhà viết kí khi nào cũng phấn đấu theo phương châm xác thực đến mức tối đa. Bùi Hiển nói : "Chúng ta nên nhớ là trong bút kí, phóng sự, tính xác thực của sự việc là một điều kiện cốt yếu. Thêm hư cấu hoặc để đưa đẩy sự việc, hoặc để dầu dấm nhưng kết quả chỉ khiến cho sự việc trở thành thực thực, hư hư trong trí người đọc, không có lợi"(3). Ở đây có vấn đề ý thức trách nhiệm của người viết. Tác giả của thiên kí xuất sắc *Pháo đài Brétxơ*, Xmirnốp nói : "Tôi sẽ phấn đấu làm sao cho không một sự việc nào mà tôi đưa vào trong tác phẩm tư liệu của tôi lại có thể đề cao những người tham gia hoặc chứng kiến sự kiện đó phải tranh cãi"(4). Ngay đối với những tác phẩm tự thuật cũng vậy. Về cuốn *Tự thú* của mình, Rútxô đã nói : "Tiếng kèn phán xử cuối cùng có thể cất lên vào bất cứ lúc nào, tôi sẽ có mặt trước đấng thẩm phán tối cao với cuốn sách này trong tay. Tôi sẽ nói to rằng : Đây là tất cả những gì tôi đã làm, đã nghĩ đúng thật như cuộc đời tôi"(5). Ý thức trách nhiệm của người viết còn thể hiện ở chỗ luôn luôn chú ý tâm thế cảm thụ của người đọc – họ luôn luôn tin và do đó yêu cầu những điều viết ra trong kí là sự thật. Pôlêvôi có lần sơ xuất viết bác công nhân già Cusơmin

---

(1) *Văn học hiện đại nước ngoài*, số 3 – 1985, tr. 111 (tiếng Nga).

(2) Báo *Văn nghệ*, số 18 (1174), năm 1986, tr. 2.

(3) Tạp chí *Văn học*, số 154, tháng 7–1961, tr. 4.

(4) Tạp chí *Văn học*, số 4 – 1967, tr. 43 (trích lại).

(5) *Cơ sở lí luận văn học*. Sđd, T. II, tr. 334 (trích lại).

hói đầu thường đội mũ, mà lại hay chải tóc. Cánh thợ trẻ liền được dịp chế giễu bác : "Bác Cusomin thử nói xem bác chải đầu như thế nào ?". Pôlêvôi, nhân việc này, đã nói : "Xem ra chỉ là một việc nhỏ, tất cả chỉ vì sơ ý một câu nhưng đã làm cho một người tốt chịu tai hại, làm cho bài kí sự giảm giá trị đi nhiều. Tôi nói chuyện đó là để chứng minh kí sự nhất thiết không được hư cấu. Cuộc sống chúng ta muôn hình muôn vẻ như thế, lí thú như thế, biết bao nhiêu sự việc xảy ra, thực ra cũng không cần thiết phải hư cấu thêm thắt tô vẽ gì hơn nữa"(1).

Những ý kiến rất đúng đắn khi dùng để bảo vệ tính chất không những chỉ chân thực, mà còn phải xác thực trong kí. Nhưng mọi chân lí, nếu bị đẩy đến chỗ cực đoan đều có thể sai lầm. Nếu kí muốn vươn đến chỗ có giá trị văn học, thì không thể nằm ngoài quy luật của nghệ thuật. Mà trong nghệ thuật thì không đặt ra vấn đề chính xác. Chính xác chỉ là vấn đề của khoa học. Thật ra, thậm chí Lênin còn nói : "Trong sự khái quát đơn giản nhất, trong ý niệm chung cơ bản nhất (cái bàn nói chung) có một phần nhất định nào đó của *ảo tưởng*. Ngược lại, thật vô lí nếu phủ nhận vai trò của ảo tưởng trong khoa học chính xác nhất"(2).

Xét cụ thể vào quá trình sáng tác, sẽ thấy rõ hơn tác phẩm kí không thể nào viết được sự thật đã xảy ra một cách tuyệt đối. Cứ giả định như sự thật đang đón sẵn dâng chờ, nhà văn lại có tư tưởng tình cảm hoàn toàn đúng đắn, chỉ còn có việc ghi chép lại. Nhưng trước khi ghi chép, chí ít phải nghe và thấy, tức là chứng kiến và nghe kể lại. Có ý kiến cho rằng người viết kí phải là người chứng kiến. Đa số tác phẩm kí lại chứng minh ngược lại ; phần nhiều là do nghe kể lại, kể cả đọc thêm. Nhưng lại hẳn cứ tạm giả định và tất nhiên cũng có một số trường hợp do chứng kiến được mà viết nên. Ngay cả những trường hợp này, thì cũng phải thấy, trước hết, người viết không thể bao quát được hết sự việc, mặc dù thậm chí mình có tham dự. Trong một lúc, nói như nhà văn Nguyễn Khải "Không thể vừa là người này, vừa là người kia được, không thể vừa ở công việc này lại vừa ở công việc khác"(3). Nguyễn Huy Tưởng viết *Kí sự Cao Lạng*, đâu có phải đã chứng kiến được hết mọi việc trong chiến dịch Biên giới năm 1950. Chính anh đã phải nghe kể lại nhiều việc. Như thế, không thể nào viết kí bằng sự chứng kiến thuần túy – thấy không thể nào tách rời với nghe. Mặt khác, sự thật đã xảy ra, như thế cũng có nghĩa là ít nhiều đã biến thành lịch sử. Cho dù là người chứng kiến cũng không thể nhớ lại tường tận mọi diễn biến của sự việc, nhất là khi sự việc đó đã xảy ra khá lâu.

---

(1) *Viết kí sự*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1961, tr. 38.

(2) *Lênin bàn về văn học nghệ thuật*. Nxb Nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 80, 67.

(3) *Kí viết về chiến tranh cách mạng và xây dựng chủ nghĩa xã hội*. Sđd, tr. 33 (trích lại).

Quan trọng hơn, như trên đã nói, đa số tác phẩm kí được viết ra không phải do được chứng kiến, mà hoàn toàn do nghe kể lại. Tất nhiên có thể và cần phải nghe qua nhiều nguồn. Có nguồn trực tiếp qua người trong cuộc, có nguồn gián tiếp qua người tuy biết chuyện nhưng ở ngoài cuộc v.v... Nhưng dù trong trường hợp nào, thì người kể cũng vấp phải những khó khăn như người chứng kiến với tư cách là tác giả nói trên – nghĩa là không biết hết, không nhớ hết. Cho dù có nhiều chị Quyên cũng không thể biết hết và nhớ hết mọi việc về anh Trỗi. Những người hô hào kí phải viết sự thật một trăm phần trăm hẳn là phải giả định các tác giả kí đã có sẵn đâu đấy một sự thật như thế. Nhưng đó là một sự giả định vô căn cứ, thiếu suy nghĩ... Sự thật là bất cứ một tác giả kí nào khi đặt bút xuống trang sơ thảo đầu tiên cũng chỉ mới tập hợp được một số tư liệu còn nhiều lỗ hổng, lộn xộn, chưa móc nối được bằng những móc xích hữu cơ. Và một khi đã huy động một giác quan cơ bản như tai mắt và sự hồi ức, mà bức tranh trong đầu óc vẫn còn lộn xộn và khiếm khuyết như vậy, thì cho dù rất muốn và mới chỉ muốn phác thảo lại bức tranh ấy thôi, nhà văn cũng buộc phải sử dụng thêm giác quan gián cách và tổng hợp, đó là sự tưởng tượng và hư cấu. Một số cảnh sắc thiên nhiên tưởng tượng, những bức thư được lắp ghép, một số cuộc gặp gỡ với văn nghệ sĩ được bố trí thêm trong *Họ sống và chiến đấu* v.v... nói lên điều đó.

Có ý kiến muốn phân biệt tưởng tượng và hư cấu. Hư cấu là tạo ra cái mới và chỉ có trong các loại tiểu thuyết. Tưởng tượng chỉ là nhằm tổ chức lại sự thực toàn vẹn hơn. Có thể tách rời tưởng tượng và hư cấu trong một số trường hợp nào đó. Và sự phân biệt nói trên là đúng với ý đồ của chủ thể : người viết kí không hề có ý định tạo ra cái "thiên nhiên thứ hai". Nhưng xét về hiệu quả trong thực tế sáng tạo cụ thể thì không đúng nữa. Bởi vì chỉ ngay sự tổ chức sắp xếp thôi cũng nảy sinh ra những cái mới không có trong thực tế. Tất cả sự thực trong *Sống như Anh* là Trần Đình Vân nghe kể lại từ nhiều nguồn, chứ đâu có phải chỉ do chị Quyên. Chính chị đã nói "Tôi biết thế nào tôi nói thế ấy, còn cô bác nào khác biết gì thêm cứ để cô bác nói, chứ sao lại phải cứ tôi nói tất cả"(1). Như thế rõ ràng là kí có "bịa đặt" rồi.

Cũng không nên cho rằng trong tiểu thuyết thì "hư cấu thêm" và trong kí chỉ có "hư cấu bớt". Không có cái gọi là "hư cấu bớt". Đó chỉ là sự chọn lựa, và điều này trong tiểu thuyết lại không hề ít hơn. Trong kí, dù thêm hay bớt, cũng đều với ý hướng là tái hiện đúng lại người thật việc thật. Đó là tính chất của hư cấu trong kí. Với ý hướng đó, thì có khi thêm cũng không được, mà bớt lại cũng không xong. Trong *Sống*

(1) Tạp chí *Văn học*, số 10 – 1966, tr. 42.

như Anh, Trần Đình Vân vốn rất muốn thêm một số chi tiết để biểu hiện lòng căm thù của bác lái xe, nhưng e không đúng chỗ với tình huống lúc ấy. Chỉ cần tái hiện lại đúng "cách đóng cửa xe, rồi tiếng kêu *Trời !* kinh ngạc rụng rời, lái chiếc xe chồm lên... lao như bay" là đủ lắm rồi. Cũng có người cho rằng nên bỏ cái câu chị Quyên khoe lúc vào thăm anh Trỗi : "Ban đêm, em dám ra sân một mình rồi", vì thấy nó không tiêu biểu cho phụ nữ miền Nam ! Nếu thế thì không còn là con người thật của chị Quyên nữa. Và không kém phần quan trọng là, nếu lấy một người vợ đã từng trải, lại kiên cường và giác ngộ, thì anh Trỗi vốn dĩ hoặc sẽ là một con người khác. Tất nhiên, nhìn một cách tổng thể và hệ thống, thì hư cấu trong kí ít hơn trong tiểu thuyết. Không nên nói đã cho phép hư cấu ít thì lấy gì bảo đảm không phát triển thành nhiều.

Vấn đề còn lại là xác định phạm vi hư cấu trong kí. Đây không phải là vấn đề cơ bản nhất nhưng lại có ý nghĩa then chốt, miễn là chúng ta thừa nhận rằng phạm vi nào cũng có ý nghĩa tương đối. Trước hết, trong người thật việc thật, có những thành phần xác định như tên tuổi, lai lịch, ngoại hình, nguồn gốc gia đình, ngọn nguồn văn hóa, thành tích... thời gian, địa điểm, địa hình địa thế, thời tiết, những quan hệ xã hội cơ bản, những diễn biến chính của sự việc v.v... Ở những thành phần xác định này, người viết kí phải phấn đấu đến mức xác thực tối đa. Tuy nhiên như trên đã nói, ngay ở những thành phần này cũng có nhiều chỗ người viết bất lực và cũng không biết thêm gì hơn, thì đành phải dùng bút pháp hư cấu. Nhưng một khi thành phần hư cấu buộc phải sử dụng nhiều, nhất là đối với những đề tài lịch sử, thì lúc đó tác phẩm chỉ có thể là tiểu thuyết lịch sử. Mặc dù có thể đoán chắc rằng người đọc hôm nay sẽ hứng thú hơn rất nhiều, nếu đọc được những tác phẩm kí, chứ không phải là những tiểu thuyết về Quang Trung, Nguyễn Trãi v.v... nhưng đành phải bó tay. Song đó là sự bất lực của thể loại chứ không phải là chỉ của nhà văn.

Hư cấu sẽ được quyền sử dụng rộng rãi ở những thành phần không thật xác định, trước hết là nội tâm của nhân vật. Bởi vì ngay đối với người thân quanh ta, cũng không thể nào xác định được nội tâm một cách tường tận và chính xác. Người viết kí có thể căn cứ vào tính cách và hoàn cảnh chung để tưởng tượng về diễn biến nội tâm của họ. Liên quan với trên, là những cảnh sắc thiên nhiên trong cảm xúc trữ tình của nhân vật. Cuối cùng là những nhân vật phụ như em bé bán báo, người bán hoa quả trong *Sống như Anh* chỉ điểm xuyết cho thêm sinh động, nhưng không hề vi phạm lôgíc khách quan của câu chuyện. Và một khi một số yếu tố trong hệ thống có thể "bịa" thêm như vậy được, thì cấu trúc, sự sắp xếp, tổ chức của hệ thống cũng phải thay đổi với một mức độ nào đó, không thể nào có trình tự và bố trí y hệt như thật được.

Nhưng những thành phần hư cấu nói trên, kể cả nội tâm, tuy không xác thực, nhưng phải đạt đến tính chân thực trong tái hiện. Trần Đình Vân trong một tác phẩm kí khác, có một đoạn viết về nội tâm quá ư phức tạp của một anh du kích trước khi ra trận. Nhưng anh du kích này cảm thấy xa lạ, và người lãnh đạo của đội du kích cũng nói rằng : "Chú này trước khi ra trận không thao thức quá nhiều như thế đâu. Bộ đội nói chung như vậy. Thù lớn quá rồi, thù sâu đến nỗi mỗi lần được đi đánh giặc thì thú lắm. Họ không nghĩ nhiều quá, hồi tưởng lại nhiều quá như anh viết. Chính những anh em này, trước khi đánh đồn hay phục kích, lại tranh thủ ngủ thật tốt để có sức mai còn vào đồn giết giặc. Hơn nữa, họ đều đánh hàng trăm trận cả, họ quen rồi, bình thường rồi, có ngày sáng đánh, tối cũng đánh"(1).

Tóm lại, tác phẩm kí văn học có thể hư cấu, nhưng nói chung là ít và thường ở những thành phần không xác định và với mục đích góp phần tái hiện lại một cách xác thực người thật việc thật.

V - TỪ NHÂN VẬT TRẦN THUẬT ĐẾN VẤN ĐỀ CỐT TRUYỆN, KẾT CẤU VÀ PHÂN LOẠI

Không nên phân biệt nhân vật trần thuật là "tôi" ở ngôi thứ nhất trong kí, còn phải ở ngôi thứ ba trong tiểu thuyết. Thật ra trong tiểu thuyết cũng như trong kí, nhân vật trần thuật đều có đầy đủ hai ngôi như trên. Cũng không nên tuyệt đối hóa cho rằng nhân vật trần thuật trong kí phải chính là tác giả, còn trong truyện lại là một nhân vật khác. Có những trường hợp ngược lại. Nhân vật trần thuật trong tiểu thuyết cũng có khi chính là tác giả, còn trong kí có khi lại là một nhân vật khác trong cuộc, như chị Quyên trong *Sống như Anh* chẳng hạn. Nhưng đa số trường hợp trong kí, nhân vật trần thuật chính là tác giả. Đúng như nhà phê bình Xô viết Priliút đã nói : "Thông thường, *tôi* trong kí là tác giả, mặc dù không trừ hình thức người trần thuật ước lệ"(2).

Sự có mặt của nhân vật trần thuật, nhất là tác giả, trước hết đóng vai trò người chứng kiến để tăng cường tính xác thực của con người và sự việc trong tác phẩm kí đồng thời cũng để bộc lộ tính khuynh hướng của mình. Trong tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết hiện thực, tính khuynh hướng "phải toát ra từ tình thế và hành động" như ý của Ăngghen đã nói. Trong kí, hiển nhiên cũng có phần như vậy, nhưng đồng thời cái "tôi" tác giả hoàn toàn có quyền bộc lộ trực tiếp khuynh hướng qua ngôn ngữ trữ tình và chính luận của mình. Vạch rõ ranh giới với loại văn trữ tình và chính luận bằng việc trần thuật những người thật việc thật, các tác phẩm kí không phải là không hấp thu và biểu lộ những yếu tố

---

(1) Tạp chí *Văn học*, tháng 10 – 1966, tr. 35.

(2) *Kĩ nghệ thuật Xô viết – những vấn đề lí thuyết và nghệ thuật thể loại*. Sđd, tr. 86 (trích lại).

trữ tình và chính luận thông qua nhân vật người trần thuật. Nói một cách khác, nhân vật người trần thuật đóng vai trò nhà thơ và người hùng biện trong các tác phẩm kí văn học. Chính họ làm nên những bản lề đóng vai trò trung gian làm nên hình thức quá độ giữa kí với văn trữ tình và chính luận. Nói quá độ, bởi vì một khi những yếu tố trữ tình và chính luận phát triển đến mức nào đó sẽ gây ra sự diễn biến nội tại và thay đổi hệ thống thể loại như trường hợp tùy bút và bút kí chính luận nói trên. Và đây cũng là lí do khiến Gorki cho rằng : "Kí nằm ở giữa văn nghiên cứu và truyện ngắn"(1) và Phạm Hổ thì cho rằng : "Theo tôi bút kí có thể xem như một thể loại nằm giữa hai thể truyện ngắn và thơ. Cái dễ và cái khó của bút kí có lẽ là ở đó. Dễ ở chỗ bút kí không đòi hỏi nhất thiết xây dựng cho được nhân vật. Nhưng khó là ở chỗ nếu không có truyện để lôi cuốn người đọc thì phải quyến người đọc bằng cái gì chứ. Nói một cách khác bút kí đứng được phải dựa vào đâu. Theo tôi nghĩ thì đó là cảm xúc thơ, những suy nghĩ thơ"(2). Tính chất chính luận của kí thường tập trung biểu hiện ở những đoạn văn bình luận hay phân tích. Nguyễn Ái Quốc viết : "Ông Giêđép Cayô, cựu thủ tướng, nhà lí tài ngoại ngạch, một nhà văn không phải tồi, không phải tương đối tồi như Binxtanh nói, sau khi đã cai trị bốn mươi triệu dân Pháp, đã nắm trong tay hàng triệu, hàng tỉ bạc, ông viết sách vở, rồi một buổi sáng nọ, ông vò đầu và gãi điên cuồng – không phải là gãi tóc vì ông ta không có sợi tóc nào cả – mà gãi tai, đồng thời tự hỏi và hỏi người khác : Châu Âu sẽ đi tới đâu nhỉ ? Nước Pháp sẽ đi tới đâu nhỉ ? Câu hỏi tuy có vẻ rất giản đơn, nhưng cho đến nay vẫn chưa giải đáp được. Và có thể còn phải chờ lâu mới giải đáp được, trừ phi... Này, ngài thủ tướng, xin ngài cho tôi biết chân của châu Âu và của nước Pháp ở chỗ nào, tôi sẽ nói ngài biết châu Âu và nước Pháp đi tới đâu ?"(3).

Nhân vật "tôi" trong kí cũng thường bộc lộ những cảm xúc trữ tình. Trong một bài bút kí khi trở lại quê Nam nhà thơ Xuân Diệu viết : "Mỗi bước tôi thăm Nam Bộ sau ba mươi hai năm xa cách là tôi lại giàu thêm một miếng thịt của tâm hồn. Tôi sống toàn thân thể của đất nước, sống toàn cõi cho bõ lúc chiến tranh dài đằng đẵng. Hình của Tổ quốc ở xa xôi hóa ra như là trừu tượng. Đây là một cuộc sum họp, đây là một sự tái sinh"(4). Tất nhiên, cũng như trong tiểu thuyết, nhân vật trần thuật trong kí còn đóng vai trò trong việc tả người, tả việc, tả hình, tả cảnh, tả vật v.v...

Những yếu tố trữ tình và chính luận nói trên không phải là không có trong tiểu thuyết, và cũng như đối với tiểu thuyết, chúng đã làm

---

(1) *Kĩ nghệ thuật Xô viết – những vấn đề lí thuyết và nghệ thuật thể loại*. Sđd, tr. 10 (trích lại).

(2) Tạp chí *Văn học*, số 8 – 1966, tr. 79.

(3) *Lên án chủ nghĩa thực dân*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1959, tr. 7.

(4) *Mài sắt nên kim*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1977, tr. 7.

nên yếu tố "phi cốt truyện" trong kí. Nhưng vấn đề không phải chỉ có thế. Những yếu tố trữ tình và chính luận bắt nguồn từ tính khuynh hướng công khai của nhân vật trần thuật cho nên thường là rất nhiều. Lại do dung lượng của kí thường là tương đương với truyện ngắn – tất nhiên cũng có loại kí mấy trăm dòng, ngược lại cũng có những kí dài như tiểu thuyết trường thiên – cho nên những yếu tố "phi cốt truyện" nói trên thường chiếm tỉ lệ khá lớn trong kí. Từ đó đã gây nên sự phá vỡ cốt truyện ở mức độ này mức độ khác. Thậm chí có những kí phi cốt truyện chỉ còn là sự tập hợp một hệ thống sự kiện dưới một chủ đề thống nhất nào đó.

Về điểm này ở Liên Xô cũng có tranh luận. Những người như Niculin thì cho rằng "kí không có cốt truyện"(1). Ngược lại, Cudơmisép thì khẳng định : "Những tác phẩm kí không có cốt truyện về thực chất đã chuyển hóa thành văn chính luận"(2). Cũng có những ý kiến như của Ivanốp và Priliút v.v... thì cho kí có thể có hoặc không có cốt truyện(3). Có lẽ loại ý kiến thứ ba này là toàn diện hơn cả. Và thật ra vấn đề còn tùy thuộc vào các thể kí khác nhau, mà chúng ta còn sẽ đề cập nhiều ở dưới. Ví dụ ý kiến của Phạm Hổ dẫn ra ở trên có cho rằng bút kí không có cốt truyện. Còn loại kí có cốt truyện không ít như những loại truyện kí *Sống như Anh, Người mẹ cầm súng* v.v... Ở Liên Xô, đó là *Ở miền Nam* của Sôlôkhốp, *Cái chết của Anna Đgiaman* của Tikhônốp, *Ủy viên trung ương* của Sécnôbrípxa v.v... Nhưng đây chỉ là vấn đề đặc trưng của các thể kí. Mỗi thể đều có thành tựu và tiền đề của nó. Cho nên ý kiến của Sêpêlốp cho rằng nên đánh giá cao hơn những loại kí có cốt truyện rõ ràng là không được đồng tình rộng rãi ngay ở Liên Xô. "Trong văn học, kí hiện đại của chúng ta dần dần càng hướng rõ về hình thức truyện. Ở đây sự chín mùi và chân thực về mặt sáng tạo của nó đã biểu hiện rõ những truyền thống cổ điển của kí hiện thực chủ nghĩa ở Nga"(4). Nếu quả đúng như thế thì sẽ đánh giá như thế nào những tác phẩm kí không có cốt truyện theo kiểu truyện ngắn như *V.I.Lênin* của Gorki, *Về M.I.Calinin* của Glátcốp, *A.M.Gorki* của Paplencô v.v...

Liên quan với trên là vấn đề kết cấu của tác phẩm kí. Những loại kí có cốt truyện theo lối kết cấu – cốt truyện với các bước khai đoạn, phát triển, thắt nút, đỉnh điểm, mở nút v.v... Những loại kí không có cốt truyện thì theo kết cấu – liên tưởng ở đó xen kẽ giữa sự kiện, con người với những đoạn nghị luận, trữ tình với tỉ lệ khá lớn của nhân vật trần thuật. Và hiển nhiên giữa hai loại khi nào cũng có hình thức trung gian. Có điều sự gia tăng yếu tố trữ tình, chính luận so với tiểu

---

(1) *Học tập về văn học*, số 2 – 1940.

(2) *Những loại thể văn học trong những năm chiến tranh* (Luận án tiến sĩ văn khoa). Gorki, 1965, tr. 454.

(3) *Kĩ nghệ thuật Xô viết – những vấn đề lí thuyết và nghệ thuật thể loại*. Sđd, tr. 96.

(4) *Tháng Mười*, số 9 – 1954, tr. 186.

thuyết là đặc trưng chung của loại thể kí, cho nên loại kết cấu cốt truyện cũng tương đối rộng rãi, co giãn hơn so với tiểu thuyết, đúng như nhận xét sau đây của Sernétx : "Đặc trưng của thể loại truyện kí bộc lộ rõ rệt hơn trong kết cấu của nó, kết cấu này chủ yếu mang tính chất ghi chép và tự do hơn rất nhiều so với trong nôvella và truyện vừa đời tư"(1).

Phân loại tự sự ra truyện và kí đã là khó, phân loại kí ra những thể nhỏ chắc chắn không dễ dàng hơn. Tất nhiên có nhiều cách phân loại, và mỗi cách đều có căn cứ và ý nghĩa nhất định. Nhưng trong việc phân loại phải xuất phát từ thi pháp – được hiểu như những đặc điểm hình thức mang tính nội dung – thì mới có ý nghĩa khái quát hơn cả.

Như trên đã thấy, từ đặc điểm cơ bản của kí là trần thuật người thật việc thật phải xét ngay đến mối tương tác giữa chủ thể trần thuật với sự tổ chức những tình tiết về người thật việc thật. Nếu những động lực trữ tình hoặc chính luận của chủ thể trần thuật mạnh đến mức chi phối một cách thoải mái, thì người thật việc thật tuy vẫn được tái hiện, nhưng không thể và không cần thiết tổ chức thành cốt truyện hoàn chỉnh hoặc tương đối hoàn chỉnh. Đây là loại kí phi cốt truyện theo lối kết cấu liên tưởng, gồm cả phóng sự và bút kí.

Phóng sự nổi bật bằng những sự thật xác thực, dồi dào và nóng hổi. Ở phương Tây có đề ra công thức 6 W cho phóng sự : What – cái gì đã xảy ra ; Where – xảy ra ở đâu ; When – xảy ra bao giờ ; Who – xảy ra với ai ; Which – xảy ra thế nào ; Why – tại sao lại xảy ra. Nhưng thật ra đây là những tiêu chuẩn đề ra cho phương diện luận cứ trong một thiên phóng sự. Nội dung chủ yếu của phóng sự lại thiên về vấn đề mà người viết muốn đề xuất và giải quyết. Phóng sự, do đó, mặc dù chất liệu chủ yếu vẫn là người thật việc thật, nhưng có màu sắc chính luận.

Bút kí cũng tái hiện con người và sự việc khá dồi dào, nhưng qua đó biểu hiện khá trực tiếp khuynh hướng cảm nghĩ của tác giả. Bút kí, do đó, mang màu sắc trữ tình. Những yếu tố trữ tình luôn luôn được xen kẽ với sự việc, chính vì thế rất dễ phát triển thành tùy bút.

Loại kí có cốt truyện hoàn chỉnh hoặc tương đối hoàn chỉnh như kí sự và truyện kí, không phải là không có yếu tố trữ tình và chính luận, nhưng khuynh hướng của tác giả được toát ra từ tình thế và hành động. Yếu tố phi cốt truyện ở những loại kí này không nhiều.

Kí sự ghi chép khá hoàn chỉnh một sự kiện, một phong trào, một giai đoạn v.v... Pôlêvôi cho kí sự "cũng cấu tạo theo phương thức kết cấu thông thường của một tác phẩm nghệ thuật : mở đầu và phát triển sự kiện, sự biến phát triển đến cao độ – hoặc căng thẳng nhất và kết

(1) *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Sđd, T. II, tr. 275.

thúc"[1]. Kí sự là bức tranh toàn cảnh, trong đó sự việc và con người đan chéo với nhau, nhưng gương mặt của nhân vật không thật rõ nét.

Ngược lại, truyện kí thường tập trung cốt truyện vào việc trần thuật một nhân vật : những danh nhân về khoa học và nghệ thuật, những anh hùng trên mặt trận chiến đấu và sản xuất, những chính khách, nhà hoạt động cách mạng. Xoay quanh một nhân vật, truyện kí dễ triển khai những tình tiết thành một cốt truyện hoàn chỉnh. Đây là một thể loại có tính chất trung gian giữa truyện và kí. Chính vì thế, khi sự hư cấu ở đây đã vượt ra ngoài phạm vi và mức độ cần thiết, nó sẽ trở thành tiểu thuyết (hoặc truyện vừa và truyện ngắn) viết về người thật.

Cuối cùng là loại hồi kí với đặc điểm là chủ thể trần thuật phải là người trong cuộc, kể lại những sự việc trong quá khứ. Hồi kí có thể nặng về người hay việc, có thể theo dạng kết cấu – cốt truyện hoặc dạng kết cấu – liên tưởng.

Có thể còn nhiều thể kí khác, và trong mỗi thể nói trên còn có nhiều thể nhỏ nữa. Ngay ranh giới giữa các thể nói trên cũng không tuyệt đối, luôn luôn có tình trạng chuyển hóa thâm nhập lẫn nhau. Nhà văn Tô Hoài nói : "Trước kia, những từ điển văn học phân chia : phóng sự thì chỉ trình bày sự việc, bút kí thì có những lời bình phẩm của người viết. Bây giờ ta có thể đọc một bài bút kí trong đó không thiếu những đoạn viết theo lối phóng sự, lẫn hồi kí – có khi cả thể truyện ngắn. Mà ai dám đánh cuộc : bút kí bây giờ không bằng ngày trước"[2]. Biết rõ đặc trưng của loại, kể cả của thể nữa, là cần, để giúp vào việc nhà văn chọn lựa những phương tiện nhằm biểu hiện một cách tối ưu ý đồ của mình. Nhưng thể loại không làm nên tài năng, càng không đẻ ra được chất lượng của tác phẩm. Có thể kết luận vấn đề này bằng ý kiến sau đây của nhà mĩ học Đức Létxing :

"Chỉ trong một cuốn sách lí luận, cuốn sách giáo khoa, người ta mới cần phân biệt các thể tài một cách chính xác. Nhưng khi một nhà thơ thiên tài hỗn hợp nhiều loại thể thành một trong cùng một tác phẩm, làm như thế vì những mục đích cao hơn, thì chúng ta hãy nên quên đi cuốn sách giáo khoa, và chúng ta hãy chỉ nên hỏi liệu cái mục đích cao hơn đó có đạt được hay không mà thôi... Con la, liệu có thể vì không phải lừa không phải ngựa mà không còn là một trong những động vật có ích nhất được không ?"[3].

---

(1) Tạp chí *Văn học*, số 8 – 1966, tr. 86.

(2) *Người bạn đọc ấy*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1963, tr. 72.

(3) *Phương pháp sân khấu Béctôn Brết*. Sđd, tr. 134 (trích lại).

Chương XXII. TÁC PHẨM CHÍNH LUẬN

I - ĐƯA CHÍNH LUẬN VÀO GIA ĐÌNH VĂN HỌC

Văn học là nghệ thuật ngôn từ. Nhưng ngôn từ không phải chỉ để sáng tác văn học. Xét từ chức năng thông tin của ngôn từ, thì nó không phải chỉ để thông tin thẩm mĩ, mà còn là để thông tin sự thật và thông tin lí lẽ. Những mặt này tuy có những tác dụng và phương thức riêng, đối sánh nhau, nhưng không tách rời và luôn luôn tác động lẫn nhau. Thông tin thẩm mĩ bằng ngôn từ, đó là văn học - thẩm mĩ (belles lettres), bao gồm tự sự, trữ tình, kịch bản, vốn đã có sự thật và lí lẽ trong đó. Hơn nữa có loại văn học (thẩm mĩ) rất chú ý đến sự thật và lí lẽ, đó là thơ trí tuệ, trữ tình chính trị, kịch tư liệu, tiểu thuyết luận đề v.v... Ngược lại, những văn bản thông tin sự thật như báo chí khi đã đạt đến một trình độ thẩm mĩ nhất định, cũng sẽ trở nên văn học như loại kí văn học nói ở trước.

Cũng vậy, những văn bản chính luận dùng trong hành chính, ngoại giao, v.v... nếu đạt đến một trình độ thẩm mĩ nhất định, thì cũng trở nên những tác phẩm văn học. Cho nên không phải chỉ xưa kia mới có tình trạng "văn sử triết bất phân", mà ngày nay tuy ở những mức độ và tính chất khác hơn, vẫn có thể có tình trạng đó. Riêng khả năng chuyển hóa từ một văn bản chính luận thành tác phẩm văn học, có thể thấy từ những mặt sau : Trước hết, xét về mặt cảm hứng của chủ thể được biểu hiện trong bài văn chính luận. Người viết văn chính luận, dĩ nhiên trước hết là để thông tin lí lẽ, bàn bạc vấn đề, nhưng với tất cả nhiệt tình bảo vệ chân lí mà mình theo đuổi. Lí trí, lí luận, lí lẽ ở đây đã đến độ nhuần nhuyễn, chín mùi, gắn bó chặt chẽ hoặc chuyển hóa thành tình cảm. Và bài văn chính luận, do đó, đã tiếp cận quy luật của nghệ thuật, bởi vì "nghệ thuật vận dụng quy luật riêng của tình cảm" (Lê Duẩn).

Gắn liền với trên là tính hình tượng có mức độ trong bài văn chính luận. Mặc dù tình cảm không tất yếu đẻ ra hình tượng, nhưng không hoàn toàn tách rời với hình tượng, bởi vì một trong những phẩm chất

của hình tượng nghệ thuật chính là sắc thái biểu cảm của nó. Đã đành người ta sáng tác văn chính luận chủ yếu bằng tư duy lôgíc, chứ không phải tư duy hình tượng. Nhưng xét từ trong bản chất, hai loại tư duy này không thể hoàn toàn tách rời nhau, mà bổ trợ cho nhau. Trong quá trình sáng tạo tinh thần đều luôn luôn có sự kết hợp với những tỉ lệ khác nhau giữa hai loại tư duy đó ; vấn đề chỉ là nổi lên loại tư duy nào chủ yếu mà thôi. Khi Chế Lan Viên viết "Ôi ! Đường đến với Lênin là đường về Tổ quốc..." (*Người đi tìm hình của nước*) không thể không vận dụng tư duy lôgíc. Ngược lại, trong bất kì bài văn chính luận nào cũng ít nhiều có vận dụng tư duy hình tượng. Tất nhiên ở đây sẽ không có hình tượng ở cấp độ toàn tác phẩm, mà chỉ có ở cấp độ những bộ phận, những chi tiết. Tuy vậy, tính hình tượng ở những cấp độ này, gom góp lại, cũng góp phần làm nên sức mạnh thẩm mĩ của văn chính luận.

Cuối cùng như vừa là phương tiện, vừa là kết quả của hai mặt trên, ngôn từ trong văn chính luận nằm trong phong cách gọt giũa. Nhờ những biện pháp tu từ, chuyển nghĩa, lời văn trong tác phẩm chính luận, ở một mức độ nhất định cũng rất giàu hình ảnh và sắc thái biểu cảm, mang những âm hưởng và nhịp điệu, tăng thêm sức mạnh thẩm mĩ cho văn chính luận.

Trở lên là những khả năng chuyển hóa từ tác phẩm chính luận sang tác phẩm văn học. Nhưng khả năng với hiện thực là hai chuyện khác nhau. Có nghĩa là *không phải bất cứ văn bản chính luận nào cũng trở thành tác phẩm văn học, thậm chí có thể nói sự chuyển hóa này khi nào cũng chiếm tỉ lệ rất ít*. Điều đó không có gì lạ. Bởi vì ngay vô số những thơ, tiểu thuyết và kịch bản đâu có phải là văn học đích thực. Đây là vấn đề chất lượng, mà chất lượng thì bao giờ cũng ít, nhất là trong lĩnh vực nghệ thuật. Những thứ thật sự muốn trở thành văn học, mà cũng khó trở thành văn học thật sự ; huống chi văn chính luận nhằm trước hết thông tin lí lẽ là chủ yếu.

Tuy vậy, phép biện chứng ở đây là : "Không hề để tâm làm văn, cho nên văn hay" (Lê Quý Đôn). Quả vậy, xét trong trường kì lịch sử, có biết bao nhiêu nhà chính luận đã trở thành những nhà văn ưu tú. Nhiều văn bản chính luận đã trở thành những tác phẩm văn học nổi tiếng, thậm chí có tác phẩm được mệnh danh là "thiên cổ hùng văn". Ở phương Tây, từ những bài diễn văn hùng hồn của Đêmôxten thời cổ Hi Lạp đến các bài văn hừng hực tinh thần và khí thế chiến đấu của các nhà cách mạng tư sản Pháp như Mara, Mirabô, Bácnavơ, Đăngtông, Rôbêxpie, Xanh-Giuyxt v.v... đến một số tác phẩm kinh điển của Mác, Ăngghen, Lênin v.v... đều giàu giá trị văn học. Ở phương Đông, từ tản văn "chư tử" thời Chiến quốc đến tạp văn Lỗ Tấn thời Ngũ tứ đều lưu lại những dấu

ấn không phai mờ trong lịch sử văn học Trung Hoa. Ở Việt Nam ta, từ những bài hịch của Trần Quốc Tuấn, bài cáo của Nguyễn Trãi đến các tác phẩm chính luận hiện đại của Hồ Chủ tịch đều là những áng văn tuyệt tác trong lịch sử nước nhà.

Nhưng khi văn chính luận đã đi vào gia đình các loại văn học, thì cần phải tiếp tục tìm hiểu những đặc trưng của nó.

Có điều ở đây chúng ta sẽ không trình bày những đặc trưng chung của văn nghị luận, bao gồm cả nghị luận văn học, đối tượng của các khoa phương pháp luận nghiên cứu và phê bình văn học sẽ được tìm hiểu ở dịp khác. Chúng ta chỉ tìm hiểu đặc trưng của loại văn chính luận, tức là loại văn nghị luận về những vấn đề chính trị, xã hội mà thôi.

II - NHỮNG VẤN ĐỀ THIẾT YẾU, NHỮNG KHUYNH HƯỚNG RÕ RÀNG

Văn chính luận thường viết về những vấn đề quan trọng, thiết yếu được nhiều người quan tâm. Với ngôn ngữ chính luận, người viết bộc lộ trực tiếp và rõ ràng khuynh hướng tư tưởng của mình, nhằm mục đích tuyên truyền chiến đấu. Gordiép nói : "Chính luận có mục đích tuyên truyền, tổ chức quần chúng đưa họ tới cuộc chiến đấu. Nhiệm vụ của nó không phải chỉ là bày tỏ và giải thích những vấn đề chính trị quan trọng, mà còn là thuyết phục người nghe, làm cho họ trở thành những người tham gia tích cực vào việc giải quyết những vấn đề xã hội trước mắt"(1).

Tất nhiên văn chính luận của mỗi thời đại, mỗi dân tộc, mỗi cá nhân nhà văn có những nhiệm vụ và tính chất cụ thể của nó. Toàn bộ những bài chính luận nổi tiếng hùng biện của Đêmôxten thời cổ Hi Lạp là nhằm phục vụ cho cuộc đấu tranh gìn giữ chủ quyền độc lập và thống nhất của Tổ quốc. Thế kỉ thứ IV TCN, các thành bang Hi Lạp có nguy cơ chia rẽ, bị vua Philíp II Maxêđoan lợi dụng và âm mưu thôn tính. Trong giới cầm quyền thì đang lộng hành bởi phái chủ hòa do Idôcrát cầm đầu. Một bộ phận nhân dân lại đang bị mê hoặc bởi ảo tưởng liên minh với Maxêđoan để tấn công Ba Tư. Đấu tranh và phê phán những khuynh hướng và ảo tưởng trên, những bài chính luận dưới hình thức diễn văn chính trị của Đêmôxten đã luôn luôn vạch trần những âm mưu nham hiểm và thâm độc của Philip Maxêđoan, thức tỉnh lại truyền thống

(1) *Vấn đề giảng dạy tác phẩm văn học theo loại thể*, T. I. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1969, tr. 124 (trích lại).

đoàn kết hữu nghị cùng tinh thần chiến đấu và khí phách anh hùng của nhân dân Hi Lạp. Phê phán giới cầm quyền chỉ lo hăng say việc bầu bán mà không hề có lấy chút năng lực quản lí và tổ chức, trong những bài chính luận của Đêmôxten đã đưa ra những dự án cải tổ quân đội, tài chính v.v... để nhằm củng cố lực lượng, chuẩn bị tốt cho cuộc chiến đấu sắp đến.

Cuối thế kỉ XIII, giặc Mông Nguyên đem quân ồ ạt sang xâm chiếm nước ta. Viết *Hịch tướng sĩ*, Trần Quốc Tuấn đã thống nhất nêu lên cái nhục mất nước, giáo dục lòng yêu nước yêu nhà, chí căm thù giặc cho các tì tướng, động viên họ ra sức học tập binh thư, nêu cao quyết tâm sẵn sàng chiến đấu : "... Giặc với ta là kẻ thù không đội trời chung, các ngươi cứ điềm nhiên không biết rửa nhục, không lo trừ hung, không dạy quân sĩ ; chẳng khác nào quay mũi giáo mà đầu hàng, giơ tay không mà thua giặc. Nếu vậy, rồi đây sau khi dẹp yên quân giặc, muôn đời để thẹn, há còn mặt mũi nào đứng trong trời đất nữa ?".

Những năm hai mươi của thế kỉ XX, Phạm Quỳnh, dưới chiêu bài đề cao "*Truyện Kiều* còn ! tiếng ta còn ! tiếng ta còn ! nước ta còn !" nhằm đánh lạc hướng thanh niên ta xa lánh với những nhiệm vụ rửa nhục cho đất nước. Cụ Ngô Đức Kế đã viết bài *Luận về chánh học cùng tà thuyết* để vạch trần cái trò lố bịch đó : "... Cứ như ý họ, thì nước ta ở thế kỉ này mà muốn chế cái *tễ thuốc thập toàn đại bổ* cho dân cho nước, thì không chi bằng quyển sách *Trăm năm trong cõi người ta*. Cứ như lời họ, thì từ lúc Gia Long lại nay, nước Nam ta có cái của rất quý báu mà người mình ngu dại không biết là quý, nay nhờ đức văn sĩ có cái đại nhãn, đại thức mà phát minh cái của báu ấy cho dân cho nước được nhờ, kể cái công phát kiến không kém gì ông Colomb tìm được châu Mĩ vậy !... Trịnh Khải ở đời Đường, vì tiếng hay thơ mà làm quan đến Tể tướng, anh ta lấy làm ái ngại mà tự nói rằng : *Trịnh Khải mà làm Tể tướng thì cuộc đời chẳng nói cũng biết rồi*. Ôi ! Than ôi ! *Kim Vân Kiều* mà cai trị nước Việt Nam, thì xã hội nước Việt Nam không nói cũng biết rồi !...".

Sau khi bọn Hítle đầu hàng, trên tờ *Cờ giải phóng* số ra ngày 16 tháng 6 năm 1945, đồng chí Trường Chinh đã cho đăng bài *Phát xít Đức đã tắt thở*. Vạch rõ sự thảm bại tất yếu của bọn Quốc xã, tác giả khẳng định thời cơ giải phóng của nhân dân ba nước Đông Dương đã đến, kêu gọi nhân dân phải chủ động giành lại độc lập cho đất nước. Sau Tổng khởi nghĩa 19 tháng 8 năm 1945 thắng lợi, chuẩn bị thành lập nước Việt Nam dân chủ cộng hòa, Chủ tịch Hồ Chí Minh đã viết *Tuyên ngôn Độc lập* khẳng định trước toàn thế giới chủ quyền độc lập

và tự do của đất nước, đồng thời kêu gọi nhân dân cả nước ra sức bảo vệ chủ quyền thiêng liêng đó :

"... Một dân tộc đã gan góc chống ách nô lệ của Pháp hơn 80 năm nay, một dân tộc đã gan góc đứng về phía Đồng minh chống phát xít mấy năm nay, dân tộc đó phải được tự do ! Dân tộc đó phải được độc lập !... Nước Việt Nam có quyền hưởng tự do và độc lập, và sự thật đã thành một nước tự do độc lập. Toàn thể dân tộc Việt Nam quyết đem tất cả tinh thần và lực lượng, tính mạng và của cải để giữ vững quyền tự do và độc lập ấy".

Có thể thấy văn chính luận nhằm góp phần giải quyết trực tiếp một vấn đề quan trọng trong thực tiễn, bộc lộ rõ ràng tính khuynh hướng, tính mục đích, và tính chiến đấu.

III - LẬP LUẬN VÀ CÁC DẠNG THỨC CỦA NÓ

Xét một cách chung nhất, nếu trong văn chương thẩm mĩ thường dùng phương thức mô tả - muốn nói điều gì thì tập trung khắc họa hình tượng để tự nó nói lên - thì trong văn chính luận dùng phương thức biện luận trực tiếp. Văn chính luận không loại bỏ tình cảm, nhưng chủ yếu đi sâu vào trí tuệ người đọc, thuyết phục và hấp dẫn họ bằng tính lôgíc của nó. Xtalin say mê "sức mạnh không gì cưỡng nổi của phép lôgíc của Lênin"(1). Quả vậy, trong đấu tranh chính trị cũng như trong tranh luận triết học, Lênin luôn luôn đè bẹp kẻ thù - hoặc những quan điểm thù địch - bằng những lí lẽ hiển nhiên không thể nào phản bác được. Khi Bôgơdanôp chế biến chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán của Makhơ thành chủ nghĩa kinh nghiệm *nhất nguyên* với hàm ý đây là "kinh nghiệm" duy nhất, là ý thức tập thể, chứ không phải ý thức cá nhân, nhằm huênh hoang về lập trường duy vật của mình, thì Lênin đã viết như sau : "Nghĩ rằng chủ nghĩa duy tâm trong triết học sẽ tiêu tan do việc người ta thay thế ý thức cá nhân bằng ý thức nhân loại, hoặc thay thế kinh nghiệm của một cá nhân bằng kinh nghiệm của tổ chức xã hội, như thế thì có khác nào nghĩ rằng chủ nghĩa tư bản sẽ tiêu tan khi nào công ti cổ phần thay thế cho nhà tư bản"(2).

Nếu chất liệu của sự miêu tả nói chung là những chi tiết để xây cất nên những hình tượng, thì trong biện luận đó là luận điểm, luận chứng, luận cứ. Luận điểm phải sáng rõ đúng đắn, có sức khái quát cao, chứa đựng những quan niệm, những tư tưởng sâu sắc. Ví dụ, xưa kia trong

---

(1) *Vấn đề giảng dạy tác phẩm văn học theo loại thể*. Sđd, tr. 126 (trích lại).

(2) *Chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1960, tr. 319.

thiên *Khuyến học*, Tuân Tử viết : "Không dồn bước, thì không thể đi ngàn dặm ; không góp từng dòng nước nhỏ, thì không thể thành sông thành bể. Cưa chưa xong mà bỏ dở, thì gỗ mục cũng chẳng gẫy ; cưa mãi cưa hoài thì vàng đá cũng phải đứt đôi"(1). Thật là một định luật, một câu châm ngôn. Và có vô vàn châm ngôn, định luật như thế trong văn chính luận của Bác Hồ chúng ta : "Không có gì quý hơn độc lập, tự do" ; "Đồng bào Nam Bộ là dân nước Việt Nam, sông có thể cạn, núi có thể mòn, song chân lí đó không bao giờ thay đổi" ; "Muốn xây dựng chủ nghĩa xã hội, trước hết cần có những con người xã hội chủ nghĩa" ; "Vì lợi ích mười năm thì phải trồng cây, vì lợi ích trăm năm thì phải trồng người" ; "Văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận, anh chị em là chiến sĩ trên mặt trận ấy" v.v...

Luận cứ là những cứ liệu, những bằng chứng v.v... từ đó xây dựng nên những luận điểm không thể phản bác được. Trong *Những tư tưởng triết học*, để đi đến kết luận : "Ý nghĩ không có chúa Trời chẳng làm cho ai lo sợ cả, chỉ có ý nghĩ về đức chúa Trời... mới khiến cho mọi người lo sợ mà thôi", Điđơrô đã nêu : "Theo như hình ảnh đức Tối cao mà người ta mô tả cho tôi nghe, tính hay giận dữ của Ngài, sự báo thù khắc nghiệt của Ngài, tỉ số chênh lệch giữa những người Ngài bỏ mặc cho chết với những người Ngài ra tay cứu độ, thì một con người thẳng thắn nhất chắc sẽ ao ước là đừng có Ngài nữa cho xong"(2). Luận cứ, cứ liệu, bằng cứ, thật là muôn màu muôn vẻ. Thậm chí có khi phải từ một cái phi lí để chứng minh một chân lí ngược lại. Trong sách *Lã thị Xuân Thu*, khi luận bàn về việc biến pháp, có viết như sau : "Có người nước Sở đi thuyền qua sông, đánh rơi kiếm, liền khắc vào mạn thuyền câu : *Kiếm ta rơi chỗ này*. Thuyền cập bến, anh ta liền theo vết khắc, lội xuống mò kiếm. Thuyền đi, kiếm không đi theo. Tìm kiếm như vậy, chẳng sai lắm sao ? Lấy pháp luật cũ mà trị nước thì cũng thế thôi"(3).

Luận chứng (raisonner) là sự triển khai, sự đan dệt qua lại giữa luận cứ và luận điểm, giữa những ý nhỏ với nhau nhằm dẫn đến sự kết tinh là luận điểm chính. Luận chứng, do đó có thể xem như kết cấu (chứ không phải bố cục), toàn bộ tổ chức của việc triển khai một luận điểm chính hoặc toàn bộ hệ thống luận điểm trong cả bài chính luận. Toàn bộ sự triển khai, sự tổ chức này phải thật chặt chẽ, hợp lí, vừa triệt để khai thác những luận cứ, vừa phải thuyết minh một cách nhất quán cho luận điểm, đồng thời phải tránh cực đoan, một chiều, phải lật đi lật lại vấn đề, cho cạn lí hết lẽ. Khi bọn học giả tư sản Trung Quốc,

---

(1) *Lịch sử văn học Trung Quốc*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1964, T. I, tr. 95.

(2) *Văn học phương Tây thế kỉ XVIII*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1983, tr. 252.

(3) *Lịch sử văn học Trung Quốc*. Sđd, tr. 111.

dưới chiêu bài nêu cao phong độ người "quân tử", "gentlemen" (cũng là một loại quân tử châu Âu) phải luôn luôn "chơi đẹp" (fair play) không nên "chơi xấu", phải tỏ ra cao thượng "không nên đánh cho rơi xuống nước" v.v..., Lỗ Tấn đã viết bài *Hãy khoan fair play đã* với nhiều luận cứ dồi dào, để triển khai thành một hệ thống luận điểm chặt chẽ. Trước hết ông nói thẳng ngay "chó rơi xuống nước", mặc dù cũng có mấy loại khác nhau, nhưng nếu đã cắn người thì đều phải đánh. Tiếp đến, lại nói thêm rằng những loại chó bông độc ác và có thể lực thì càng phải đánh, bằng không sẽ di hại rất lớn cho con cháu về sau. Liền sau đó, ông lại cho rằng không nên đem những người sa cơ lỡ vận so sánh với "chó rơi xuống nước", tuy nhiên nếu họ xấu ác thì cũng cứ đánh. Cuối cùng ông kêu gọi mọi người nên cảnh giác, chớ có mắc lừa cái chủ nghĩa tự do giả dối "fair play" của giai cấp tư sản. Ngày nay, chưa có thể "fair" nhất loạt được, mà đối với kẻ thù thì phải lấy "gậy ông đập lưng ông". Bản thân tính lôgíc chặt chẽ này, hiển nhiên không phải là một hiện tượng thẩm mĩ, nhưng nó cũng biểu hiện một vẻ đẹp trí tuệ, có tác dụng làm tăng thêm sự hưởng thụ có tính chất mĩ cảm cho người đọc. Bởi vì nó là một phương thức quan trọng làm cho tư tưởng của tác giả chóng thuyết phục được người đọc, đem lại cho họ một sự khoan khoái thường có của những người mau nhận ra được một chân lí khó khăn.

Lập luận trong một bài văn chính luận, theo nghĩa hẹp, tức là sự luận chứng nói trên. Nhưng bởi vì luận chứng là sự tổ chức, sự triển khai, nó liên đới và xuyên thấm qua tất cả luận điểm và luận cứ, do đó, lập luận theo nghĩa rộng, cũng bao gồm cả những mặt đó. Văn chính luận cũng gắn chặt với dân tộc, thời đại và phong cách cá nhân, cho nên phong cách lập luận cũng muôn màu muôn vẻ. Tuy vậy có bốn dạng thức chính sau đây : giải thích, chứng minh, phân tích, bình luận.

Chứng minh là đối với một vấn đề vốn đã được thừa nhận, nhưng cần làm sáng tỏ hơn. Luận cứ ở đây phải thật dồi dào, cụ thể, sát hợp tiêu biểu. Ví dụ trong *Tuyên ngôn Độc lập*, để chứng minh cho nhận định : "Hơn tám mươi năm nay, bọn thực dân Pháp lợi dụng lá cờ tự do, bình đẳng, bác ái, đến cướp đất nước ta, áp bức đồng bào ta. Hành động của chúng trái hẳn với nhân đạo và chính nghĩa", Hồ Chủ tịch đã nêu rõ : "Về chính trị, chúng tuyệt đối không cho nhân dân ta một chút tự do dân chủ nào... Về kinh tế, chúng bóc lột dân ta đến tận xương tủy, khiến cho dân ta nghèo nàn, thiếu thốn, nước ta xơ xác tiêu điều". Riêng về từng mặt, như về chính trị, Người lại cụ thể hóa ra nhiều khía cạnh tỉ mỉ nữa. Ở đây Bác đã chứng minh theo phương pháp diễn dịch. Cũng có khi chứng minh ngược lại theo phương pháp quy nạp, tức là đưa luận cứ ra trước. Có luận cứ quá rõ chỉ cần nhắc qua như trên ; cũng có luận cứ cần được phân tích giảng giải thêm.

Giải thích là nhằm làm cho người ta hiểu được những vấn đề, những luận điểm vốn chưa được công nhận một cách phổ biến, hiển nhiên. Luận cứ ở đây cũng phải đầy đủ, nhưng cần tăng cường phần luận chứng cho thật rạch ròi, lớp lang, chặt chẽ. Trong *Sửa đổi lề lối làm việc*, Bác cho đạo đức cách mạng "gồm có năm điều : nhân, nghĩa, trí, dũng, liêm" và giải thích như sau : "*Nhân* là thật thà thương yêu, hết lòng giúp đỡ đồng chí và đồng bào, vì thế mà kiên quyết chống lại những người những việc có hại đến đoàn thể, đến nhân dân... *Nghĩa* là ngay thẳng, không có tư tâm, không làm việc bậy, không có việc gì phải giấu đoàn thể... *Trí* vì không có việc gì tư túi, nó làm mù quáng, cho nên đầu óc trong sạch, sáng suốt... *Dũng* là dũng cảm, gan góc, gặp việc phải có gan làm... *Liêm* là không tham địa vị, không tham tiền tài, không tham sung sướng...". Có thể thấy tỉ lệ giữa lí lẽ và dẫn chứng ở đây là ngược với trong phép chứng minh. Giải thích cũng có thể theo phương pháp quy nạp hoặc diễn dịch đều được.

Phân tích là khảo sát vấn đề theo nhiều khía cạnh cùng mối liên quan giữa chúng, rồi tổng hợp nâng cao nhằm đi sâu vào bản chất của sự việc cùng động hướng phát triển của nó. Phân tích, do đó, thật ra là một quá trình tổng – phân – hợp. Ví dụ, trong Lời kêu gọi *Quyết tâm đánh thắng giặc Mĩ xâm lược* thoạt tiên Bác đưa ra một nhận định tổng quát "Đế quốc Mĩ dã man gây ra chiến tranh ăn cướp nước ta, nhưng chúng đang thua to". Tiếp theo Bác phân tích từng mặt của tình hình miền Bắc, miền Nam và diễn biến của tình hình gần đây. Cuối cùng Bác đã tổng hợp lại và đi đến kết luận : "Giônxơn và bè lũ phải biết rằng... chúng càng hung hăng thì tội của chúng càng nặng. Chiến tranh có thể kéo dài 5 năm, 10 năm, 20 năm hoặc lâu hơn nữa. Hà Nội, Hải Phòng và một số thành phố, xí nghiệp có thể bị tàn phá, song nhân dân Việt Nam quyết không sợ ! Không có gì quý hơn độc lập, tự do. Đến ngày thắng lợi, nhân dân ta sẽ xây dựng lại đất nước ta đàng hoàng hơn, to đẹp hơn"[1].

Bình luận là đánh giá, xem xét cái đúng, cái sai, mặt hay, mặt dở (*bình*) của một hiện tượng, một sự vật, một quan niệm v.v... đồng thời đào sâu mở rộng thêm (*luận*) nhằm phát huy những mặt tích cực và ngăn ngừa những mặt tiêu cực, sai trái. Bình luận, do đó, liên đới cả với chứng minh, giải thích, phân tích. Ví dụ, trong *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hóa Việt Nam*, chung quanh vấn đề nghệ thuật với tuyên truyền, đồng chí Trường Chinh có viết như sau : "Có bạn cho rằng nghệ thuật là nghệ thuật, tuyên truyền là tuyên truyền, hai cái không thể lẫn lộn với nhau... Có bạn lại cho rằng tuyên truyền và nghệ thuật là

(1) Hồ Chí Minh. *Vì độc lập tự do, vì chủ nghĩa xã hội*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1970, tr. 282.

một... Theo chúng tôi, hai ý kiến trên đều có chỗ không đúng. Nghệ thuật và tuyên truyền không hoàn toàn khác nhau, nhưng cũng không hoàn toàn giống nhau. Tuyên truyền cũng là một thứ nghệ thuật. Nghệ thuật tuyên truyền là một phần trong nghệ thuật nói chung. Và bất cứ tác phẩm nghệ thuật nào cũng ít nhiều có tính chất tuyên truyền. Nhưng nói như thế không phải có thể kết luận rằng nghệ thuật và tuyên truyền chỉ là một. Tuyên truyền cao đến một mức nào đó thì tuyên truyền trở thành nghệ thuật. Nghệ thuật thiết thực tới mức nào đó thì nghệ thuật có tính chất rõ rệt là tuyên truyền. Cho nên, có thể có những người tuyên truyền không phải hoặc chưa phải là nghệ sĩ, nhưng không thể có những nghệ sĩ hoàn toàn không phải là người tuyên truyền...". Các dạng thức nói trên không hoàn toàn đối sánh nhau một cách rạch ròi, và cũng thường được vận dụng liên hợp trong một bài văn chính luận(1).

IV - CẢM HỨNG TRỮ TÌNH VÀ CHÂM BIẾM

Như trên đã nói, người viết chính luận với tất cả nhiệt hứng bảo vệ chân lí của mình. Tình cảm yêu ghét ở đây bộc lộ rõ ràng, đúng như Lỗ Tấn đã nói : "Kịch liệt công kích cái sai như đã từng nhiệt liệt chủ trương cái đúng"(2). Cảm hứng trữ tình thấm đượm trong văn chính luận và có khi gợi lên hình ảnh tác giả là vì thế. Trong *Tuyên ngôn Độc lập* đâu chỉ có lí lẽ đanh thép, chúng ta còn bắt gặp lòng yêu nước thương nòi cũng như chí căm thù vô hạn đối với bè lũ cướp nước : "Chúng thẳng tay chém giết những người yêu nước thương nòi của ta. Chúng tắm các cuộc khởi nghĩa của ta trong những bể máu" v.v... Trong *Hịch tướng sĩ*, lòng căm thù giặc cũng lên đến tột độ : nguỵ sứ "đi lại nghênh ngang", "uốn lưỡi cú diều" để "xỉ mắng triều đình", đem "thân dê chó" để "bắt nạt tể phụ". Và chính tác giả thì ngày "quên ăn", đêm "vỗ gối", "chỉ căm tức rằng chưa xả thịt lột da, nuốt gan uống máu quân thù".

Lênin chỉ ra tính chất khách quan nghiêm ngặt trong bộ *Tư bản* của Mác, đó là "cái mà nhiều nhà bác học và kinh tế học đã coi là khuyết điểm nghiêm trọng nhất", nhưng đồng thời tác phẩm này cũng thấm nhuần một nhiệt tình hết sức vĩ đại, đầy lòng phẫn nộ chống lại các giai cấp bóc lột đang cản trở sự phát triển của xã hội. Nói chung các tác phẩm kinh điển của chủ nghĩa Mác đều như vậy. Trong *Tuyên ngôn của Đảng cộng sản*, Mác, Ăngghen đã nói về giai cấp tư sản như sau : "Giai cấp tư sản thẳng tay phá vỡ, không để lại giữa người với người

---

(1) Trong môn Tập làm văn ở trường phổ thông, theo một yêu cầu luyện tập nhất định, người ta thường chia rạch ròi chúng thành các kiểu bài văn nghị luận khác nhau.

(2) *Lỗ Tấn toàn tập*. Nxb Văn học nhân dân, Bắc Kinh, 1958, T. 6, tr. 265.

một mối quan hệ nào khác, ngoài mối lợi lạnh lùng, và lối *trả tiền ngay* – không tình nghĩa. Giai cấp tư sản đã dìm những xúc động thiêng liêng của lòng sùng đạo, nhiệt tình hiệp sĩ, mối thương cảm tiểu tư sản vào trong dòng nước giá ngắt của sự tính toán vị kỉ... Giai cấp tư sản tước hết hào quang thần thánh của hết thảy những hoạt động mà xưa nay vẫn được trọng vọng và tôn sùng. Y sĩ, luật gia, tu sĩ, thi sĩ, bác học, giai cấp tư sản đều biến họ thành những người làm thuê cho mình"(1).

Hai nội dung cơ bản của cảm hứng trữ tình là sự biểu hiện cao độ của lòng yêu thương và căm giận. Cả hai, tác giả đều có thể dùng ngôn ngữ chính luận trực tiếp để bộc lộ triệt để nhiệt hứng của mình. Nhưng riêng lòng căm giận làm nên yếu tố phê phán có thể chuyển hóa sang cảm hứng châm biếm. Văn chương là "vũ khí phê phán", chứ không phải là "sự phê phán bằng vũ khí" ; ở đây chỉ có đấu lí chứ không đấu lực. Hơn nữa cũng nói theo Mác, phê phán là "lí trí của sự phẫn nộ", chứ không phải là "sự phẫn nộ của lí trí". Xưa kia, Tô Đông Pha cũng nói : "Hỉ nộ, tiếu, mạ giai thành văn chương", có nghĩa là không phải chỉ vui cười, mà giận chửi cũng phải thành văn chương, chứ không phải như chửi bới ở ngoài đời. Tiếp ý cổ nhân, Lỗ Tấn cũng nói : "Làm sao cho đối thủ do đó mà bị thương đến phải chết, trong lúc đó bản thân mình không có hành vi đê tiện, người ngoài đứng xem cũng không thấy có gì là bẩn thỉu, đó mới là bản lĩnh của nhà văn chiến đấu"(2). Nhà văn chính luận, mặc dù với quyền hạn rộng rãi trong việc bộc lộ trực tiếp tính khuynh hướng, nhưng lại phải biết kìm giữ lòng căm tức để đào sâu vào những mâu thuẫn nội tại của đối tượng phê phán, buộc nó tự tố cáo lên cái phi lí và phi nghĩa của mình. Đó là phương thức thường dùng trong văn châm biếm. Tất nhiên châm biếm có thể từ nhẹ nhàng đến sâu cay, nhưng vẫn nằm trong phạm vi cảm xúc mỉ học, chứ không phải là hành vi ứng xử cuồng tạp ở ngoài đời. Nhưng sức mạnh của nó cũng dữ dội, có thể ví như những đòn ngầm, làm cho đối thủ bị trọng thương "đến phải chết". Bọn thực dân Pháp rêu rao đi khai hóa, mà lại đầu độc nhân dân ta bằng thuốc phiện. Ngô Tất Tố trong bài *Nhà Đoan với cuộc phòng thủ Đông Dương* đã viết :

"Đối với dân tộc "dã man" đã bị những người văn minh chinh phục, thuốc phiện là một thứ đạo giáo tốt đẹp có thể đưa họ đến cõi cực lạc... Đức chúa Phù dung là đấng vạn năng, ngài đủ quyền pháp làm cho con chiên của ngài trở nên hạng người từ bi ngoan ngoãn. Bởi thế, hết thảy người tu theo tôn giáo "a phiến" đều chừa được tội "hăng hái, tiến thủ" ; nhất định để nghĩa vụ của loài người đến kiếp sau mới làm. Giả sử đạo

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 86.

(2) *Lỗ Tấn toàn tập*. Sđd, T. 6, tr. 346.

giáo ấy mà được lan rộng, thì những dân tộc "dã man" không bao giờ còn xảy ra chuyện chính trị. Họ sẽ im lặng mà đem nòi giống lên cõi cực lạc để hưởng cái hạnh phúc tịch diệt"[1].

Về nỗi tác oai tác quái của đồng tiền trong xã hội tư bản, trong *Bản thảo kinh tế triết học năm 1844*, Mác đã viết như sau :

"Tôi là người xấu xí, nhưng tôi có thể mua một người vợ tuyệt đẹp. Do đó, tôi không *xấu*, vì tác dụng của sự *xấu xí*, lực lượng đáng ghê tởm của nó đã bị tiền phủ định mất rồi. Xét về cá tính, tôi là một người *què quặt*, nhưng tiền cung cấp cho tôi đủ hai mươi bốn chân, do đó tôi không què. Tôi là người xấu, không thật thà, không có lương tâm, ngu ngốc, nhưng tiền thì được tôn kính, và do đó người có tiền cũng được tôn kính"[2].

Tóm lại, cảm hứng trữ tình và châm biếm là những phương diện quan trọng làm nên phẩm chất thẩm mĩ của văn chính luận.

V - NGÔN TỪ, CÚ PHÁP, NGỮ ĐIỆU

Do những đặc điểm nói trên, cho nên ngôn từ chính luận cũng giàu hình ảnh và sắc thái biểu cảm nhất định như đã thấy ở trước. Nhưng về mặt này, điều đáng nói nhất trong văn chính luận là "phải dùng từ với một sự chính xác nghiệt ngã" (Gorki). Chính xác với bản chất của đối tượng, mà cũng chính xác trong thái độ đối với đối tượng đó. Chính xác đến từng cung bậc và sắc thái. Do đó, chính xác không hề làm nghèo nàn, mà trái lại cũng làm phong phú cho ngôn từ chính luận. Trong bài *Phát xít Đức đã tắt thở*, đồng chí Trường Chinh đã gọi Hítle là "tên trùm phát xít" và Mútxôlini là "tên đầy tớ già" rất đúng với bản chất và cương vị của chúng. Mỗi tên lại bị kết liễu theo một cách, đứa thì "chết mất xác", thằng thì bị "phanh thây xé xác". Và mở rộng vấn đề ra, thì đồng chí nói : "Thế là cái ảo mộng làm bá chủ hoàn cầu của phe Trục đã *tiêu tan như mây khói*" v.v...

Văn chính luận, ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp đều có yếu tố tranh luận. Do đó về mặt cú pháp, thường có một tỉ lệ câu nghi vấn nhiều hơn các loại văn tường thuật hoặc miêu tả. Ví dụ : "Tại sao giặc Pháp lại dự định như trên ? Chúng nhìn nhận quyền lợi của nhân dân ta ? Chúng trở lại chế độ dân chủ ? Không. Chúng chỉ muốn thi hành một chính sách lừa phỉnh, xỏ lá để chia rẽ mặt trận thống nhất chống Pháp, Nhật" (Trường Chinh). Do phải thuyết phục, động viên, hoặc phải tranh

---

(1) Ngô Tất Tố. *Tác phẩm*, T. I. Nxb Văn học, Hà Nội, 1977, tr. 197.

(2) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 84.

luận, bút chiến, văn chính luận thường đảo trật tự cú pháp bằng cách đưa các thành phần cần nhấn mạnh ra trước, khác với trật tự trong lối hành văn thông thường. Ví dụ : "Công tác tư tưởng không phải chỉ nắm lí luận không thôi, mà phải biết gắn tình cảm với lí luận, cho nên các mặt văn học, nghệ thuật v.v... là rất quan trọng" (Lê Duẩn). Các từ chỉ trạng thái tính chất của hành động thường được đặt trước động từ. Như dùng "hàng hái phấn đấu" thay cho "phấn đấu hăng hái", "trắng trợn phá hoại" thay cho "phá hoại trắng trợn" v.v... Trong các bài viết của Hồ Chủ tịch, chúng ta thường gặp cách đảo như vậy : "Dân ta có một lòng *nồng nàn yêu nước*" ; "Nhân dân ta *rất thiết tha yêu quý* hòa bình" ; "Phải *vĩnh viễn từ bỏ* mọi hành động xâm phạm chủ quyền và an ninh của nước Việt Nam dân chủ cộng hòa" v.v...

Để tăng cường sức tác động mạnh mẽ đến công chúng, văn chính luận thường có một ngữ điệu hùng hồn, hấp dẫn, cuốn hút. Hãy đọc lại bài *Phát xít Đức đã tắt thở :*

"... Đội quân tiên phong của phát xít quốc tế hoàn toàn thất bại. "Trận thập tự" đánh phá Liên Xô và chủ nghĩa bônsêvích đã tan tành. Thế là cái ảo mộng làm bá chủ hoàn cầu của phe Trục đã tiêu tan như mây khói. Ô hô ! Nền trật tự mới của bọn đế quốc phát xít, nham hiểm và vô lương !...

... Bình minh đang trở lại với loài người đau đớn nhưng anh dũng, sắp qua được một đêm kinh khủng đầy máu lệ và sắt lửa. Một thế giới dân chủ đang được dựng lên trên bao nhiêu chết chóc và điêu tàn...".

Đặc biệt các bài hịch, cáo trong văn học cổ điển của ta rất giàu phẩm chất này. *Bình Ngô đại cáo* được tôn là "thiên cổ hùng văn", một phần cũng chính là vì ngữ điệu hùng hồn của nó. Phẩm chất này cũng khá thấm đượm trong những bài văn chính luận vốn thoát thai hoặc dùng để làm diễn thuyết hoặc tuyên đọc.

Các phẩm chất nói trên về phương diện ngôn từ của văn chính luận sẽ được làm sáng tỏ hơn trong môn tu từ và phong cách học.

Chương XXIII. CÁC THỂ THƠ VĂN CỔ

I - SỰ HÌNH THÀNH VÀ DIỄN BIẾN

Các thể thơ văn hình thành dần dần, định hình, rồi biến thể. Một số hình thức thơ có nguồn gốc từ văn học dân gian phát triển lên mà hình thành. Một số khác từ nước ngoài du nhập vào, rồi Việt hóa cho phù hợp với quy luật ngôn ngữ và tính cách tâm hồn của người Việt. Tuy nguồn gốc có khác nhau, cần nhận biết khi nghiên cứu, nhưng hình thức nào cũng là thành quả của những người đi trước trong quá trình lâu dài để tìm tòi, thể nghiệm và sáng tạo nghệ thuật. Ở những bài thành công, các hình thức đó đều chan chứa "tâm hồn và tính cách của người Việt Nam".

Những câu đồng dao gắn liền với trò chơi, những câu ca dao gắn liền với công việc lao động đều có hình thức phù hợp với nhịp điệu, thuận miệng và dễ nhớ. Có những đồng dao hai tiếng : "Xúc xắc, Xúc xẻ...". Có những câu ca dao bốn tiếng : "Tay cầm con dao. Làm sao cho sắc". Dần dần những lời thơ dân gian ấy phát triển theo hai hướng : hoặc theo lối từng dòng dài ngắn khác nhau (lối *trường đoản cú*), hoặc đi đến một hình thức cố định về số chữ trong từng dòng, về cách hiệp vần. Như trong thể thơ *lục bát* : "Trong đầm gì đẹp bằng sen. Lá xanh bông trắng lại chen nhị vàng". Hoặc thể thơ *song thất lục bát* :

Hồn tử sĩ gió ù ù thổi,
Mặt chinh phu trăng rõi rõi soi.
Chinh phu tử sĩ mấy người,
Nào ai mạc mặt, nào ai gọi hồn.

Thể loại *lục bát* và *song thất lục bát* có tác dụng và ảnh hưởng lớn trong văn học cổ điển. Chúng ta cũng cần nhớ rằng, trước khi đi đến hình thức quy định rõ (*chính thể*), hai thể này đều trải qua những hình thức tìm tòi thể nghiệm. Và sau khi tìm ra *chính thể*, các hình thức ấy đều có những *biến thể* (hình thức có thay đổi). Vì sao vậy ? Vì cần có những thay đổi ít nhiều để lời thơ phù hợp với giọng hò, điệu hát - nghĩa là phù hợp với nhịp điệu của dân ca khi diễn xướng. Hoặc để

diễn đạt những trạng thái tinh thần, những tình cảm rất đa dạng của các tác giả. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, *Đại Nam quốc sử diễn ca* của Lê Ngô Cát và Phạm Đình Toái cho thấy khả năng của thơ lục bát rất rộng lớn về dung lượng, về sức biểu hiện trong tả cảnh, tả tình, tả tâm trạng. Thể song thất lục bát lại rất thích hợp với các khúc ngâm. *Chinh phụ ngâm, Cung oán ngâm* đều viết theo thể này.

Trong quá trình tiếp xúc và giao lưu văn hóa với phương Bắc, ta học chữ Hán và văn học chữ Hán. Ta cũng học cách làm thơ chữ Hán. Việc dùng chữ viết và phép tắc làm văn làm thơ một nước khác để diễn đạt tình ý của dân tộc mình là một điều không phải ít thấy trên thế giới. Trước đây Nhật Bản, Triều Tiên cũng dùng chữ Hán và làm thơ theo luật Đường. Nhiều nước châu Âu vẫn dùng chữ la-tinh để viết luận văn khoa học. Cho đến nay một số nước vẫn dùng văn tự một nước khác làm công cụ giao tế chính thức. Trong văn học cổ Việt Nam, tuy có chịu ảnh hưởng thơ ca Trung Quốc, phần thơ chữ Hán ông cha ta đã làm đều thấm đượm tinh thần và cốt cách của dân tộc mình.

Cùng với sự phát triển của tinh thần dân tộc sau mỗi lần chống trả sự xâm lược của phương Bắc thắng lợi, thơ *quốc âm* – thơ viết bằng tiếng Việt – mạnh lên. Dòng thơ đó có nhu cầu mở rộng khả năng diễn đạt. Ngoài những hình thức thơ ca truyền thống của dân tộc, *thơ quốc âm* còn sử dụng một số hình thức của thơ ca nước ngoài. Nguyễn Thuyên – tức Hàn Thuyên – là người đề xướng làm thơ quốc âm theo Đường luật. Nguyễn Sĩ Cố, Chu Văn An, Hồ Quý Li đều có thơ quốc âm viết theo Đường luật. Như thế thơ Việt Nam có thêm nhiều hình thức biểu hiện mới. Với chất liệu rút ra từ thơ ca dân gian, từ cuộc sống Việt Nam, trong hình thức Đường luật, Nguyễn Trãi, Lê Thánh Tông, Nguyễn Bỉnh Khiêm đã đưa thơ Nôm Việt Nam lên một bước phát triển mới. Những lối chính của thơ mô phỏng Trung Quốc là thơ cổ phong, thơ Đường luật (gồm thơ tứ tuyệt, thơ bát cú, thơ trường thiên).

Ông cha ta cũng làm các loại *từ* rất gần gũi với thơ và các loại văn vần như *phú* và *văn tế*, các loại biền văn như *hịch, cáo* v.v... Khi tìm hiểu và thưởng thức các thể văn thơ này ta nhận ra những tìm tòi, những sáng tạo của cha ông để Việt hóa những thể thơ văn đó, làm cho chúng có thể thể hiện tốt cuộc sống và tinh thần nhân dân ta. Chưa đi sâu vào nội dung, chỉ nói về mặt hình thức, văn thơ cổ có những vẻ đẹp gì nổi bật ? Có hai vẻ đẹp đáng chú ý : sự *đối xứng* và *thanh luật*. *Đối xứng* có quan hệ với đặc điểm của ngôn ngữ Việt Nam. Chỉ những ngôn ngữ láy đơn âm tiết làm chủ (tuy vẫn có một số ít từ đa âm) mới có thể hình thành đối xứng được. Đối với các ngôn ngữ phương Tây – như ngôn ngữ Pháp chẳng hạn, nếu có viết thành những câu song hành cũng không thể có sự cân xứng đến từng âm tiết. Với đối xứng, câu

thơ cổ hiện lên tổng hợp, hàm súc, cân bằng, đẹp đẽ : "Bắc yến, Nam hồng, thư mấy bức. Đông đào, Tây liễu, khách đôi nơi" (Phạm Thái). Về *thanh luật* cũng đáng lưu ý. Tiếng Việt với các dấu huyền, sắc, nặng, hỏi, ngã và không dấu luân phiên thay đổi tạo nên âm thanh vô cùng phong phú. Nói tóm lại, cái đẹp của thơ văn cổ về mặt hình thức là đối xứng và thanh luật – nghĩa là trong cái đa dạng tìm đến cái cân bằng, trong cái khác nhau, tìm đến cái hài hòa...

II – CÁC THỂ THƠ CÓ NGUỒN GỐC TỪ VĂN HỌC DÂN GIAN

1. Thơ lục bát

Lục bát là thể thơ cứ một dòng sáu chữ tiếp đến một dòng tám chữ. Thơ dài bao nhiêu cũng được miễn dừng lại ở dòng tám. Đó là thể thơ quen thuộc của dân tộc mang cốt cách thuần túy Việt Nam :

Bà Trưng quê ở Châu Phong
Giận người tham bạo thù chồng chẳng quên
Chị em nặng một lời nguyền
Phất cờ nương tử thay quyền tướng quân

(Lê Ngô Cát – Phạm Đình Toái)

Chữ cuối của dòng sáu hiệp vần với chữ thứ sáu của dòng tám. Chữ cuối của dòng tám lại hiệp vần với chữ cuối của dòng sáu dưới. Như thế ngoài vần chân (*cước vận*) có ở cả hai dòng sáu và tám, lại có vần lưng (*yêu vận*) ở dòng tám. Cứ hiệp vần như thế cho đến hết bài.

Luật bằng trắc : Chữ thứ hai, thứ tư, thứ sáu, thứ tám của hai dòng sáu và tám phải theo luật nhất định : chữ thứ hai bằng, chữ thứ tư trắc, chữ thứ sáu bằng, chữ thứ tám bằng. Nhưng cần chú ý, khi dòng sáu chia làm hai đoạn bằng nhau thì chữ thứ hai có thể đổi bằng ra trắc được : "Dù *mặt* lạ / đã lòng quen" ; "Mai *cốt* cách / tuyết tinh thần". Trong dòng tám, chữ thứ sáu và chữ thứ tám đều là bằng, nhưng không được cùng một thanh (nếu chữ trước không dấu, chữ sau phải dấu huyền, hoặc ngược lại). Đúng theo những điều quy định trên ta gọi là *lục bát chính thể.*

Nếu cũng theo thể lục bát, nhưng đôi lúc lại chen vào một số dòng mà số chữ, cách hiệp vần, luật bằng trắc v.v... khác với *lục bát chính thể*, ta gọi là *lục bát biến thể.* Nhiều câu hát, nhiều truyện Nôm dân gian như *Lí Công*, như *Phạm Công – Cúc Hoa* được viết theo lục bát biến thể. Với cách gieo vần, phối thanh, ngắt nhịp biến hóa vô cùng linh hoạt, phong phú và đa dạng, khả năng diễn đạt của thơ lục bát hết sức dồi dào, và trở thành thể chính để viết các loại truyện Nôm. Thơ

lục bát đạt đến mức hoàn thiện trong *Truyện Kiều* – tác phẩm thiên tài của Nguyễn Du. Sức sống của lục bát còn được thể hiện trong thơ Nguyễn Bỉnh, Huy Cận.

2. Thơ song thất lục bát

Song thất lục bát là thể thơ cứ hai dòng bảy chữ (song thất) lại một dòng sáu chữ và một dòng tám chữ (lục bát). Nếu mở đầu bằng hai dòng sáu và tám chữ rồi mới tiếp hai dòng bảy chữ, người ta gọi là *lục bát giãn thất*. Thể song thất lục bát được hình thành trên cơ sở thể thơ lục bát và thể thơ bảy chữ vốn có sẵn trong thơ ca dân gian Việt Nam. Tục ngữ có những câu như : "Bới ra ma, quét nhà ra rác" v.v... Sự kết hợp này cũng thường gặp trong ca dao :

Áo xông hương của chàng vắt mắc
Đêm em nằm, em đắp lấy hơi,
Gửi khăn, gửi túi, gửi lời,
Gửi đôi chàng mạng cho người đàng xa.

Qua gia công, song thất lục bát trở thành thể chính để viết các khúc ngâm. Nó đã đạt đến mức hoàn thiện với các tác phẩm của Nguyễn Du (*Văn tế thập loại chúng sinh*) của Nguyễn Gia Thiều (*Cung oán ngâm khúc*), với bản dịch của Đoàn Thị Điểm (*Chinh phụ ngâm*), của Phan Huy Vịnh (*Tì bà hành*). Dùng thể song thất lục bát, các nhà nho yêu nước đã viết nên những lời thơ bi hùng thống thiết như trong *Đề tỉnh quốc dân ca.*

Cách hiệp vần : Chữ cuối của dòng bảy thứ nhất hiệp vần với chữ thứ năm của dòng bảy thứ hai. Hai chữ hiệp vần đều thuộc thanh trắc. Chữ thứ bảy của dòng bảy thứ hai hiệp vần với chữ thứ sáu của dòng sáu tiếp theo và đều thuộc thanh bằng. Tiếp đến hai dòng lục bát, cách hiệp vần như đã nói ở thể lục bát. Rồi chữ cuối của dòng tám thuộc khổ trước lại hiệp vần với chữ thứ năm của dòng bảy thứ nhất của khổ sau, và là vần bằng. Cứ thế đến hết bài. Như vậy mỗi *khổ thơ* (bốn dòng) có một vần chân trắc và ba vần chân bằng. Trừ dòng sáu chỉ có vần chân, ba dòng kia vừa có vần chân vừa có vần lưng. Về phối thanh thì chữ thứ năm và chữ thứ bảy của dòng bảy trên phải là bằng và trắc, dòng bảy dưới thì ngược lại. Bằng trắc trong hai dòng sáu tám giống như trong thơ lục bát.

Nhưng cần chú ý nếu hai dòng bảy đặt thành hai dòng sóng với nhau (đối hoặc không đối) thì đoạn đầu dòng bảy trên (chữ thứ hai, ba) theo lệ phải đặt trắc, trắc có thể đổi thành bằng, bằng được : "Chàng *từ đi* cõi xa mưa gió. Thiếp thì về buồng cũ chiếu chăn" (*Chinh phụ ngâm*). Câu thơ song thất lục bát cũng có thể được giãn rộng ra bằng cách

thêm vào một số chữ (thường là những chữ đệm). Lúc đó ta có *song thất lục bát biến thể*, nghĩa là không còn theo đúng những quy định chặt chẽ như đã nói trên nữa :

(Mà) chó nghi ngờ dặt dờ thương nhớ
(Cái) duyên anh (đã) lỡ, cái nợ anh đã mòn
Như trăng (kia đã) khuyết (khó) biết sao tròn
Mặt tuy cách mặt (dạ) em vẫn còn thương anh.

(Dân ca Nam Trung Bộ)

III - CÁC THỂ THƠ CÓ NGUỒN GỐC TỪ NƯỚC NGOÀI

1. Thơ cổ phong

Còn gọi là thơ *cổ thể* (thể xưa) để so sánh với thơ *cận thể*. Cổ phong vốn là tên gọi của người đời sau đối với các thể thơ có trước đời Đường. Nhưng tên ấy cũng được dùng để chỉ những bài thơ trong và sau đời Đường mà không dùng niêm luật chặt chẽ như luật thơ Đường quy định. Đặc điểm của thơ cổ phong là : có thể dùng vần bằng, hoặc vần trắc. Cũng có thể dùng vần bằng, trắc xen kẽ ; không theo quy định nào về phối thanh bằng, trắc ; không buộc phải đối, nhưng cũng có thể đối ; số chữ trong dòng, số dòng trong bài cũng tương đối linh hoạt. Có bài mỗi dòng bốn chữ, năm chữ, sáu chữ, hay bảy chữ. Nhưng phổ biến hơn cả vẫn là năm chữ và bảy chữ. Mỗi bài thơ có thể từ bốn dòng đến tám dòng. Cũng có bài sáu dòng hoặc mười dòng. Đặc biệt có lối thơ *hành* khá dài. Như bài *Tì bà hành* của Bạch Cư Dị có tám mươi tám dòng. Khi số chữ trong dòng nhiều ít khác nhau thì gọi là *tạp ngôn*. Như bài *Long Thành cầm giả ca* của Nguyễn Du chẳng hạn. Trong phong trào Thơ mới, người ta đã nhắc nhiều đến loại *thơ cổ phong* này. Đáng chú ý là không phải ở đời nhà Đường, nhà thơ nào cũng làm thơ theo Đường luật. Nhiều thi sĩ lớn nhà Đường đã viết những bài thơ cổ phong rất nổi tiếng. Ví như *Nguyệt hạ độc chước (Dưới trăng uống rượu một mình)* của Lí Bạch, *Vọng Nhạc, Binh xa hành* của Đỗ Phủ v.v...

Dưới đây là đoạn đầu của bài *Long Thành cầm giả ca* của Nguyễn Du viết theo thể cổ phong :

Long Thành giai nhân
Tính thị bất kí thanh
Độ thiên Nguyễn cầm
Cử thành chi nhân dĩ cầm danh
Học đắc tiên triều cung trung cung phụng khúc.

Các nhà thơ Việt Nam trước kia không những làm thơ *cổ phong* bằng chữ Hán, mà còn làm thơ cổ phong bằng chữ Nôm. Ví dụ bài *Than cùng* của Tú Xương :

Người bảo ông cùng mãi,
Ông cùng thế này thôi.
Vợ lăm le ở vú,
Con tấp tểnh đi bồi.

2. Thơ luật Đường

Làm thơ lúc đầu không theo luật lệ nào, mỗi người tự tìm lấy kĩ xảo. Dần dần người ta có ý thức đúc kết các kĩ xảo ấy thành hệ thống, thành lệ luật. Cuối thời sơ Đường người ta mới quy định luật thơ rõ ràng, và gọi là luật thơ Đường. Nếu tính theo số chữ trong dòng, thơ luật Đường có thể là *ngũ ngôn* (tức mỗi dòng năm chữ). Ví dụ bài *Tụng giá hoàn kinh sư (Phò giá về kinh)* của Trần Quang Khải :

Đoạt sóc Chương Dương độ
Cầm Hồ Hàm Tử quan
Thái bình tu trí lực
Vạn cổ thử giang san.

Có thể là thơ *thất ngôn* (mỗi dòng bảy chữ). Ví dụ bài *Thuật hoài* của Phạm Ngũ Lão :

Hoành sóc giang sơn cáp kỉ thu
Tam quân tì hổ khí thôn Ngưu
Nam nhi vị liễu công danh trái
Tu thính nhân gian thuyết Vũ Hầu

Bài *Cảnh khuya* của Chủ tịch Hồ Chí Minh cũng có hình thức *thất ngôn* :

Tiếng suối trong như tiếng hát xa,
Trăng lồng cổ thụ bóng lồng hoa.
Cảnh khuya như vẽ người chưa ngủ,
Chưa ngủ vì lo nỗi nước nhà.

Nếu tính theo dòng thì có thể là *tứ tuyệt* (toàn bài bốn dòng). Loại *ngũ ngôn tứ tuyệt* như bài *Tụng giá hoàn kinh sư* ; *thất ngôn tứ tuyệt* như bài *Thuật hoài*. Hoặc *bát cú* (toàn bài tám dòng) hay trường thiên (khi số dòng lên nhiều hơn nữa). Trong thơ luật Đường, thể *thất ngôn bát cú* (bảy chữ tám dòng) được xem là thể cơ bản nhất. *Thất ngôn tứ tuyệt* có thể lấy từ bốn dòng đầu, hoặc bốn dòng cuối, hoặc bốn dòng giữa hoặc hai dòng đầu kết hợp với hai dòng cuối của một bài *thất ngôn bát*

cú. Vậy ta đi sâu vào thể thơ *thất ngôn bát cú* là được. Một bài thơ *thất ngôn bát cú* phải theo đúng năm điều :

a) *Vần*. Thơ luật Đường thường dùng vần bằng (gieo vần với những chữ có dấu huyền hoặc không dấu). Ví dụ bài *Thu điếu* của Nguyễn Khuyến :

Ao thu lạnh lẽo nước trong veo,
Một chiếc thuyền câu bé tẻo teo.
Sóng biếc theo làn hơi gợn tí,
Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo.
Tầng mây lơ lửng trời xanh ngắt,
Ngõ trúc quanh co khách vắng teo.
Tựa gối ôm cần lâu chẳng được,
Cá đâu đớp động dưới chân bèo.

Bài thơ tám dòng gieo vần ở cuối các dòng 1, 2, 4, 6, 8. Nếu gieo vần không đúng gọi là *lạc vận* (sai vần) hoặc gieo vần quá miễn cưỡng gọi là *cưỡng áp* (ép vần).

b) *Đối* là đặt hai dòng sóng đôi với nhau cho lời và ý cân xứng. Về *hình thức*, phải sắp xếp sao cho số chữ, loại chữ, vị trí và nhiệm vụ ngữ pháp của các chữ trong hai dòng thơ như nhau. Về *nội dung*, phải đặt sao cho hai dòng có hai ý tương quan hoặc tương phản. Những dòng 3, 4, 5, 6 trong thơ luật Đường buộc phải đối. Từ quy luật đối ta hiểu ngay chữ *sẽ* ở bài *Thu điếu* là sẽ sàng, nhẹ nhàng để đối với chữ *hơi* ("hơi gợn tí" ở dòng trên). Có thể nói đối trong bài *Thu điếu* rất chỉnh về lời và đẹp về ý.

c) *Luật* là cách sắp xếp chữ bằng, chữ trắc trong các dòng của một bài thơ, theo quy định trước cốt bảo đảm tính nhịp điệu của lời thơ. Thất ngôn bát cú có bốn loại luật thơ :

Luật bằng vần bằng :

b	b	t	t	t	b	b
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b

Luật trắc vần bằng :

t	t	b	b	t	t	b
b	b	t	t	t	b	b
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b

Luật bằng vần trắc :

b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b

Luật trắc vần trắc :

t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	t	b	b
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b
t	t	b	b	b	t	t
b	b	t	t	b	b	t
t	t	b	b	t	t	b

Vì thơ Đường thường dùng vần bằng nên hai loại luật dưới ít gặp. Nếu theo đúng luật thì các chữ bằng, trắc luôn luôn thay đổi, và không có trường hợp nào quá ba chữ bằng hoặc trắc. Thanh âm bài thơ sẽ không đơn điệu.

d) *Niêm* (nghĩa đen là dính) chỉ sự liên lạc về âm luật giữa hai dòng trong một bài thơ luật Đường. Hai dòng thơ niêm với nhau khi chữ thứ nhì của hai dòng cùng theo một luật (hoặc cùng là bằng hoặc cùng là trắc). Nghĩa là bằng niêm với bằng, trắc niêm với trắc. Những dòng niêm với nhau trong một bài thơ bát cú luật Đường là : dòng 1 niêm với dòng 8 (nhất bát), 2 với 3 (nhị tam), 4 với 5 (tứ ngũ), 6 với 7 (lục thất).

Khi các dòng trong một bài thơ vì đặt sai không niêm với nhau thì gọi là *thất niêm* (mất sự dính liền). Nhưng vì theo đúng niêm luật bằng trắc như đã quy định trên là tương đối khó, nên chữ thứ nhất, chữ thứ ba, chữ thứ năm có thể châm chước (*nhất, tam, ngũ bất luận*). Còn các chữ thứ hai, thứ tư và thứ sáu buộc phải theo đúng (*nhị, tứ, lục phân minh*). Chữ đáng là trắc đổi ra bằng bao giờ cũng được. Còn chữ đáng là bằng đổi ra trắc có khi khó đọc (*khổ độc*). Tất nhiên đây mới nói chung, đi sâu vào âm thanh cụ thể của bài thơ còn những phức tạp và ngoại lệ khác.

đ) *Bố cục*. Một bài thơ thất ngôn bát cú chia làm 4 cặp dòng (gọi là liên) cũng là bốn phần có nhiệm vụ được quy định rõ. Cặp đầu gọi là *đề*. Dòng một *phá đề* mở ra cái ý của đầu bài, dòng hai *thừa đề* tiếp ý của phá đề để chuyển vào thân bài.

Cặp thứ hai gọi là *thực* giải thích rõ ý của đầu bài nói lên cảnh thực, tình trạng thực. Cặp thứ ba gọi là *luận* bàn rộng ý của đề bài. Cặp thứ tư gọi là *kết* kết thúc ý toàn bài. Lấy ví dụ bài *Đập đá ở Côn Lôn* của Phan Châu Trinh : Cặp 1 và 2 là phá đề và thừa đề :

Làm trai đứng giữa đất Côn Lôn
Lừng lẫy làm cho lở núi non.

Tác giả đi ngay vào đề. Câu *thừa đề* vừa đi đúng vào đề vừa nói rõ chí khí (với nghĩa đen và nghĩa bóng).

Xách búa đánh tan năm bảy đống
Ra tay đập bể mấy trăm hòn.

Cặp 3, 4 nói rõ việc đập đá : *đống* là đống đá, *đập bể* tiếng miền Nam là đập vỡ.

Tháng ngày bao quản thân sành sỏi,
Mưa nắng càng bền dạ sắt son.

Cặp 5, 6 luận bàn ý đập đá tuy gian khổ thật nhưng không hề làm sờn ý chí của mình.

Những kẻ vá trời khi lỡ bước,
Gian nan chi kể sự con con.

Cặp 7, 8 tổng kết ý của toàn bài, vừa nêu sự việc cụ thể vừa khẳng định một lần nữa chí khí. Bà Nữ Oa ngày xưa thấy trời thủng, bèn luyện năm sắc đá vá trời lành lặn trở lại. Kẻ vá trời là kẻ có chí khí lớn muốn cứu nước giúp đời. Điển tích này hoàn toàn phù hợp với việc đập đá ở Côn Lôn. Với bố cục chặt chẽ như thế, nhà thơ phải suy nghĩ phân minh, bám sát đề.

3. Các thể thơ có dạng đặc biệt

Các thể thơ này có lúc đạt đến những vẻ đẹp mới khác lạ, có lúc như chỉ để thỏa mãn nhu cầu phô trương cái trí xảo của mình. Chúng ta phản đối mọi thứ cầu kì hình thức chủ nghĩa. Nhưng để tìm hiểu văn thơ cổ không thể không biết sơ lược một số thể thơ đặc biệt này :

a) *Thơ tiệt hạ :* Mỗi dòng đều bỏ lửng, ý chưa dứt, người đọc cần hiểu tiếp :

CHỢT THẤY

Tháo bức rèm châu chợt thấy mà...
Chẳng hay người ngọc chửa hay đà...
Nét thu gợn sóng hình như thể...
Cung nguyệt quang mây chắc ngỡ là...
. . . . . .

(Khuyết danh)

b) *Thơ yết hậu :* Ở thể thơ này, dòng sau cùng chỉ có một chữ, xuất hiện đột ngột, thích hợp với lối nói đả kích, châm biếm :

ANH NGHIỆN RƯỢU

Sống ở dương gian đánh chén nhè,
Chết về âm phủ cáp kè kè.
Diêm Vương phán hỏi rằng : Chi đó
– Be...

(Phạm Thái)

c) *Thủ vĩ ngâm :* Ở thể này, dòng đầu và dòng cuối giống nhau :

KHÓC ÔNG PHỦ VĨNH TƯỜNG

Trăm năm ông phủ Vĩnh Tường ôi,
Cái nợ ba sinh đã trả rồi.
Chôn chặt văn chương ba thước đất,
Tung xa hồ thỉ bốn phương trời.
Cán cân tạo hóa rơi đâu mất,
Miệng túi càn khôn thắt lại rồi.
Hăm bảy tháng trời là mấy chốc,
Trăm năm ông phủ Vĩnh Tường ôi.

(Hồ Xuân Hương)

d) *Thơ liên hoàn :* Trong hai bài hay nhiều bài mà dòng cuối cùng bài trên được nhắc lại thành dòng đầu bài dưới :

TÙNG

I

Thu đến cây nào chẳng lạ lùng,
Một mình lạt thuở ba đông,
Lâm tuyền ai rặng già làm khách
Tài đống lương cao, ắt cả dùng.

II

Đống lương tài có mấy bằng mày,
Nhà cả đòi phen chống khỏe thay !
Cối rễ bền, dời chẳng động,
Tuyết sương thấy đã dặng nhiều ngày.

III

Tuyết sương thấy đã dặng nhiều ngày,
Có thuốc trường sinh càng khỏe thay !
Hổ phách, phục linh nhìn mấy biết,
Dành, còn để trợ dân này.

Trong ba bài thơ của Nguyễn Trãi này, dòng đầu bài thứ hai chỉ nhắc lại có mấy chữ của dòng cuối bài thứ nhất để bắc cầu – gọi là *ô thước kiều*. Bài hai chuyển xuống bài ba mới đúng là *liên hoàn*. Và là thơ thất ngôn có chen lục ngôn. Mỗi bài đều có dòng sáu chữ. Thơ liên hoàn là một hình thức mở rộng bài thơ. Bài này về hình thức là ba bài nhưng thực chất là ba khổ của một bài.

Lại còn loại thơ *Vĩ tam thanh* (ba chữ cuối của mỗi dòng tương tự nhau), thơ *hồi văn* (đọc xuôi và đọc ngược đều có nghĩa), thơ *tập danh* (mỗi dòng đều có tên một loại vật nào đó).

đ) *Tập cú* tức là lấy những câu thơ ở những bài thơ khác nhau, sắp xếp lại thành một bài mới trọn nghĩa. *Tập Kiều* là lấy những câu có sẵn trong *Truyện Kiều* sắp xếp lại thành bài. Ngoài ra, ta cũng cần biết những tập quán sinh hoạt thơ của ngày xưa. *Liên ngâm* là cách làm thơ của nhiều người, mỗi người lần lượt đọc nối tiếp nhau vài câu, cuối cùng thành bài. Hai câu trong *Chinh phụ ngâm* : "Liên ngâm đối ẩm đòi phen, Cùng chàng lại kết mối duyên đến già" chính là nói về cách sinh hoạt thơ này. *Xướng họa* là làm một bài thơ khác, họa theo đúng những vần mà bài *xướng* đã gieo. Bài *họa* có thể đồng tình hoặc phản đối bài *xướng*, nhưng phải có liên quan nào đó.

4. Từ khúc là một thể rất gần gũi với thơ đã xuất hiện vào đời Đường và phát triển mạnh vào đời Tống (*Tống từ*). *Từ khúc* là lời của những khúc nhạc, như *ca từ* ngày nay. *Từ khúc* khác thơ Đường luật ở chỗ câu dài câu ngắn. Nhưng cũng khác với thể *thơ trường đoản cú*, thể *tạp ngôn* – đã nói ở đoạn trước – vì số chữ trong mỗi dòng, số vần trong từng bài, chữ bằng, chữ trắc trong mỗi dòng đều được quy định trước để phối hợp với âm nhạc. Nói rõ hơn, mỗi khúc điệu có một từ phổ, người đặt từ phải tìm những chữ thích hợp để điền vào cho đúng. Do đó viết từ còn gọi là *điền từ*. Tên của điệu từ lúc đầu chính là tên của các bài từ. *Dương liễu chi* là vịnh liễu, *Lũng đào sa* là vịnh cát, *Đạp ca từ* tả múa..., về sau nội dung đã đổi khác, chỉ còn là tên điệu. Các nhà thơ cổ điển Việt Nam cũng làm từ. Ví dụ bài *Tiễn sứ giả Lí Giác* theo điệu *Vương lang quy* của Ngô Chân Lưu có lẽ là bài từ sớm nhất trong văn học Việt Nam :

Tường quang gió tốt, cánh buồm giương
Ngóng vị thần tiên lại đế hương
Non nước nghìn trùng vượt đại dương
Chân trời thăm thẳm đường trường
Tình thảm thiết
Chén li biệt
Vin xe sứ giả lòng vấn vương
Dám xin tâu rõ cùng thánh thượng
Lưu ý chốn biên cương.

Không nói về phần nhạc, chỉ nói riêng về phần văn chương cũng thấy âm điệu êm ái, lời lẽ khiêm nhường "nôn nà tưởng có thể vốc được" như nhận định của Lê Quý Đôn[1]. Bài *Tống biệt* của Tản Đà chính là một bài từ viết theo điệu *Hoa phong lạc* :

Lá đào rơi rắc lối Thiên Thai
Suối tiễn oanh đưa luống ngậm ngùi
Nửa năm tiên cảnh
Một bước trần ai
Ước cũ duyên thừa có thế thôi
Đá mòn rêu nhạt
Nước chảy huê trôi
Cái hạc bay lên vút tận trời
Trời đất từ đây xa cách mãi
Cửa động, đầu non, đường lối cũ
Ngàn năm thơ thẩn bóng trăng chơi.

Theo nghĩa từ khúc là lời viết theo một điệu nhạc nhất định, thì các lời viết theo các làn nhạc như *nam ai, nam bằng, hành vân, lưu thủy, kim tiền* có thể xem là từ khúc Việt Nam. Và nếu có giá trị văn chương đặc sắc, có thể thưởng thức riêng được. Trong các trường âm nhạc, có bộ môn *Ca từ học* chuyên nghiên cứu vấn đề này.

Trở lên chủ yếu là những thể thơ có gốc gác từ Trung Quốc. Cần lưu ý thêm rằng trong thơ hiện đại của ta, cũng có những cách gieo vần chịu ảnh hưởng của thơ Pháp :

Vần liền :

Một buổi trưa không biết ở thời nào
Như buổi trưa nhè nhẹ trong ca dao
Có cu gáy, có bướm vàng nữa chứ
Mà đôi lứa đứng bên vườn tình tự
Buổi trưa này xưa kia ta đã đi.

(Huy Cận)

Vần ôm :

Hỡi trăng đẹp, ngươi là trăng náo nức
Rừng xóa tóc để ngươi thành chiếc lược
Biển nhân ngươi thành ức triệu vòng khuyên
Gió căng ngươi trên những cánh buồm thuyền
Người định nhịp cho sóng triều xuôi ngược

(Xuân Diệu)

---

(1) Đây là nói nguyên bản. Bản dịch không theo đúng nguyên điệu, để nghiên cứu thanh luật nên nghiên cứu bản chữ Hán.

Vần chéo :

Ngồi dưới liễu đu dương ta nhẹ nhấc
Cây nhã tiêu dồn dập nhạc mơ hồ
Gió ngang mơn hàng cây chưa tỉnh giấc
Bình minh xuân êm ái như lời mơ.

(Phạm Huy Thông)

Nói rộng ra, về mặt hình thức và thể loại, thơ hiện đại nói chung không có tính chất cách luật, mà là thơ tự do, thậm chí có cả thơ văn xuôi. Tuy vậy, vẫn có sự kế thừa một cách sáng tạo những tinh hoa trong hình thức và thể loại của thơ cổ truyền cũng như của thơ nước ngoài. Và trong quá trình phát triển, cũng có một số hình thức ổn định được nhiều người ưa thích. Ví dụ những loại thơ bảy chữ, tám chữ v.v... *Thơ bảy chữ*, gần giống thể thơ thất ngôn cổ phong. Có vần bằng hoặc trắc. Mỗi khổ bốn dòng :

Sao anh không về chơi thôn Vĩ,
Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên.
Vườn ai mướt quá xanh như ngọc
Lá trúc che ngang mặt chữ điền.

(Hàn Mặc Tử)

Thơ tám chữ là biến thức từ thể song thất lục bát qua thể ca trù mà hình thành. Nó không có quy định chặt chẽ về luật và niêm. Thế Lữ là người đóng góp nhiều nhất cho thể thơ này hoàn chỉnh. Từ phong trào Thơ mới, thể thơ này tỏ ra chịu đựng được sự thử thách của thời gian.

Làng tôi ở vốn làm nghề chài lưới
Nước bao vây cách biển nửa ngày sông
Khi trời trong gió nhẹ sớm mai hồng
Dân trai tráng bơi thuyền đi đánh cá...

(Tế Hanh)

IV - CÁC THỂ VĂN

Các thể văn cổ phần lớn cũng có nguồn gốc từ nước ngoài, nhưng ở đây chủ yếu cũng chỉ đề cập đến những loại nào mà các nhà văn cổ điển Việt Nam có sử dụng để viết cả tác phẩm Hán lẫn Nôm. Ở đây cũng không bàn đến loại văn xuôi thuần túy, không buộc phải có vần có đối như các loại văn : *bia, truyện, kí, tựa, thư* v.v... Những thể văn được bàn đến phần nào có mang tính chất cách luật như trong thơ cổ, yêu cầu có vần hoặc có đối, hoặc có cả đối lẫn vần.

1. Phú và văn tế

Đây là hai thể văn vần (vận văn), và về sau cũng ngày càng yêu cầu thêm có đối.

a) Phú có hai loại : *phú cổ thể* làm theo lối văn biền ngẫu (*biền phú*) hoặc như một bài văn xuôi có vần (*phú lưu thủy*). Ví dụ một đoạn trong bài *Bạch Đằng giang phú* của Trương Hán Siêu.

Phú cận thể hay *phú luật Đường*. Cũng như thơ, ở đời Đường, phú được đặt theo luật lệ nhất định. Phú luật có vần, có đối, theo luật bằng trắc. Về gieo vần, có thể theo lối *độc vận* (từ đầu đến cuối bài cùng một vần), hoặc *liên vận* (trong bài dùng nhiều vần). Trong thi cử lại có *hạn vận* (ra sẵn vần trước) hoặc *phóng vận* (tùy ý gieo vần).

Trong phú luật Đường, bao giờ cũng đặt câu gồm *hai vế* đối nhau, vần nằm ở cuối vế dưới. Có mấy loại câu :

Câu tứ tự, mỗi vế bốn chữ :

Dưỡng tính khê khà
Náu thân ngờ nghệch

Câu song quan (hai cánh cửa), mỗi vế từ năm đến chín chữ :

Lều bạch mao mãng học chàng Tôn
Miền lục dã biếng tìm người Tịch.

Câu cách cú, mỗi vế hai đoạn, một đoạn ngắn một đoạn dài :

Che khỏi nắng mưa dù vậy, trên kết tranh mấy tấm bơ sờ

Dựng vừa ngồi đứng thì thôi, dưới cắm sậy ba gian rộc rệch.

Câu hạc tất (gối hạc), mỗi vế có ba đoạn :

Cày lũng tuyết sớm rong dủng đỉnh / trải thung chè trèo đèo Sỏ / nẻo tắt hình lối hạc khẳng khiu.

Hái cùi mấy hôm quẩy xênh xang / qua dặm liễu tới ngàn sam / đường uốn khúc ruột dê ngóc ngách.

(Các câu tứ tự, song quan, cách cú, hạc tất đều trích ở *Tịch cư ninh thể phú* của Nguyễn Hàng). *Về luật bằng trắc*, chỉ chú trọng những chữ cuối vế, và những chỗ đầu câu. Nếu mỗi vế chỉ có một đoạn (*tứ tự, song quan*), hễ chữ cuối vế trên là bằng, thì chữ cuối vế dưới phải là trắc, hoặc ngược lại. Nếu mỗi vế có nhiều đoạn (*cách cú, gối hạc*), hễ ở vế trên chữ cuối vế là bằng, thì các chữ *đậu* (*đậu* là chữ cuối của

mỗi đoạn trong một vế) phải là trắc, hoặc ngược lại. Ví dụ về bằng, trắc trong câu tứ tự :

Đau quá dòn hàn (b)
Rát hơn lửa bỏng (t)
Tủi bút tủi nghiên (b)
Hổ lều hổ chõng (t).

(*Phú hỏng thi* – Trần Tế Xương)

Bằng, trắc trong câu cách cú :

Thày chắc hẳn văn chương có mực (t) lễ thánh xem giò (b)
Cô mừng thầm mũ áo đến tay (b) gặp người nói mộng (t).

(Trần Tế Xương)

Về bố cục một bài Đường phú, có thể chia làm sáu phần : *Lung :* mở đầu nói bao quát toàn bài ; *Biện nguyên :* nói gốc tích, ý nghĩa của đề bài ; *Thích thực :* giải thích, phân tích ý nghĩa của đề bài ; *Phu diễn :* trình bày, dẫn chứng, minh họa cho rõ phần giải thích, phân tích ; *Nghị luận :* bình luận, nhận định ý nghĩa của đề bài ; *Kết :* thắt lại, kết thúc.

Trong mỗi đoạn phú, hoặc mỗi *vận phú* (trong các bài phú liên vận thì các câu hiệp theo một vần họp thành một vần phú), thường đặt vài bốn câu tứ tự, rồi đến một ít câu song quan, sau đến câu cách cú hoặc gối hạc. Cũng có khi cả bài phú từ đầu đến cuối đều đặt những câu tứ tự.

Phú nảy mầm cuối đời Chiến quốc, định hình và thịnh hành đời Hán với các tác giả như Giả Nghị, Tư Mã Tương Như. Ở Việt Nam từ đời Lí đã có phú. Nhưng chỉ còn truyền lại những bài phú từ các đời Trần – Hồ về sau. Những bài như *Bạch Đằng giang phú* của Trương Hán Siêu, *Chí Linh phú* của Nguyễn Mộng Nguyên, *Xương Giang phú* của Lí Tử Tấn tràn đầy tinh thần tự hào dân tộc rất đáng quý.

Những bài phú Nôm cổ nhất còn lại đến ngày nay là *Phụng thành xuân sắc phú* của Nguyễn Giản Thanh, *Đại đồng phong cảnh phú, Tịnh cư ninh thể phú* của Nguyễn Hàng. Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ, Phan Bội Châu đều là tác giả nhiều bài phú nổi tiếng.

b) *Văn tế* thật ra cũng có thể làm theo lối từ khúc, hoặc lục bát, song thất lục bát, hoặc hoàn toàn bằng văn xuôi. Nhưng thông dụng nhất là loại văn tế phỏng theo thể phú Đường luật, song cũng có những chỗ khác như sau :

– Về câu mở đầu : Nếu như bài phú thường mở đầu bằng câu bát tự, thì văn tế còn có thể mở đầu thêm bằng nhiều cách khác. Hoặc là

bằng câu *cách cú* chuyển xuống câu *song quan*, như trong bài *Văn tế sống Trường Lưu nhị nữ* của Nguyễn Du :

Chùa Phổ Cứu trăng dìu gió dặt, ngõ một ngày nên
nghĩa trăm năm.
Doanh Đào Nguyên nước chảy hoa trôi, bỗng nửa bước
chia đường đôi ngả.
Chữ chung tình nghĩ lại ngậm ngùi
Câu vĩnh quyết đọc càng buồn bã.

Hoặc từ câu *hạc tất* chuyển xuống câu *cách cú* như trong bài *Văn tế Phan Châu Trinh* của Phan Bội Châu.

– Về cách bố cục : Mỗi bài văn tế thường chia làm bốn đoạn. Đoạn mở bài, bắt đầu bằng hai tiếng "Than ôi !", hoặc "Than rằng !", hoặc "Thương ôi !". Đoạn hai, kể đức tính, sự nghiệp của người chết, thường bắt đầu bằng mấy chữ "Nhớ cha xưa", "Nhớ bạn xưa" v.v... Đoạn ba, than tiếc người chết, thường bắt đầu bằng mấy chữ "Ôi !". Đoạn bốn, tỏ tình thương nhớ của người đứng tế, thường bắt đầu bằng mấy chữ : "Con nay", "Chúng tôi nay", "Bản chức nay" v.v... Cuối đoạn này, thường đặt hai chữ "Phục duy", "Thượng hưởng" (Ước mong hưởng cho).

2. Các loại biền văn

Biền văn là loại văn chỉ có đối mà không nhất thiết có vần. Có hai loại là thể *đối liên* và *văn biền ngẫu*.

a) Đối liên chính là thể câu đối, gồm có hai vế đối nhau, vừa đối ý vừa đối thanh. Có mấy loại sau :

– Câu *tiểu đối*, mỗi vế thường số từ rất ít :

Trời sinh ông Tú Cát
Đất nứt con bọ hung.

– Câu *đối thơ*, mỗi vế đều đặt câu thơ luật thất ngôn :

Thiên hạ xác rồi còn đốt pháo
Nhân tình bạc thế lại bôi vôi.

(Tú Xương)

– Câu *đối phú*, nghĩa là mỗi vế có thể gồm hai đoạn (cách cú), hoặc ba đoạn (hạc tất), cũng có thể có rất nhiều đoạn (phức hợp). Độ dài, do đó, ít nhất phải tám chín từ, nhiều nhất có thể lên đến năm, sáu mươi từ :

Ngói đỏ lợp nghè, lớp trên đè lớp dưới
Đá xanh xây cống, hòn dưới nống hòn trên.

(Khuyết danh)

Hoặc : "Thời cũng may, công đăng hóa có gì đâu, nhẹ nhàng nhờ phận lại nhờ duyên, quan trong năm bảy tháng, quan ngoài tám chín niên, nào cờ nào biển, nào mũ nào đai, nào võng thắm lọng xanh, hài hoa gươm bạc, mặt tài tình mà gặp hội kiếm cung, khắp trời Nam bể Bắc cũng phong lưu, mùi thế nếm qua đã đủ.

Quyết trả phắt, nợ tang bồng không để vướng, ngất ngưởng chẳng tiên mà chẳng tục, hầu gái một vài cô, hầu trai năm bảy cậu, này cờ, này kiệu, này rượu này thơ, này đàn ngọt hát hay, trà chuyên thuốc lá, tay khí vũ mà ngoài vòng cương tỏa, lấy gió nội trăng ngàn làm tri thức, tuổi trời thêm đó là hơn" (Thần Siêu - vế trên ; Thánh Quát - vế dưới).

b) Văn biền ngẫu không phải chỉ là câu đối, mà là những bài văn hoàn chỉnh và có một số quy định tương đối chặt chẽ. Dạng phổ biến nhất trong tác phẩm biền ngẫu là mỗi câu mười chữ, ngắt nhịp 4/6 (cho nên còn gọi là thể văn tứ lục). Hai âm ở cuối mỗi nhịp trong một câu phải khác thanh, tức là bằng, trắc khác nhau. Và đến câu tiếp theo thì ngược lại. Ví dụ :

Khi thiên võng dân (b) quỷ kế cái thiên vạn trạng (t)
Liên binh kết hấn (t) nẫm ác dãi nhị thập niên (b).

(Bình Ngô đại cáo)

Tất nhiên thể tứ lục này dần dần cũng có những biến thể, thay đổi số chữ, cách ngắt nhịp, và cách *niêm* như trên cũng không phải lúc nào cũng giữ được. Văn biền ngẫu thường được dùng trong các lĩnh vực chính trị (hịch, cáo), hành chính (chiếu, chế) và trường ốc (kinh nghĩa, văn sách) v.v... Dĩ nhiên các thể văn này, không phải lúc nào cũng viết theo đúng lối biền ngẫu tứ lục.

- Loại văn có tính chất chính trị :

+ *Hịch* là một thể văn kêu gọi đấu tranh chống kẻ thù. Bố cục thường có bốn phần chính. Phần mở đầu có tính chất nêu vấn đề. Phần thứ hai nói lên truyền thống đấu tranh để gây lòng tin tưởng. Phần thứ ba vạch rõ tội ác của kẻ địch và nhận định tình hình khó khăn, thuận lợi bên ta. Phần cuối đề ra chủ trương cụ thể và kêu gọi đoàn kết đấu tranh.

+ *Cáo* là một thể văn nhằm tổng kết một sự kiện, làm sáng tỏ một đường lối để mọi người cùng biết. Thông thường một bài cáo cũng chia làm bốn phần. Phần đầu đề xuất và chứng minh một luận đề chính nghĩa. Phần hai lập bản cáo trạng tội ác của kẻ thù. Phần ba kể lại quá trình đấu tranh thắng lợi. Phần cuối rút ra nguyên nhân thắng lợi và tuyên bố một cục diện mới.

– Loại văn có tính chất hành chính :

+ *Chiếu* là thể văn do vua dùng để ban bố mệnh lệnh cho cả quan lại và nhân dân.

+ *Chế* là thể văn dùng trong việc ra lệnh ân xá hoặc khen thưởng.

+ *Trướng* là thể văn mà các quan dùng trong việc mừng thọ hoặc chúc tụng thăng quan tiến chức.

+ *Biểu* là thể văn dùng trong việc kẻ dưới chúc mừng bề trên (*hạ biểu*), hoặc để tạ ơn (*tạ biểu*), hoặc để bày tỏ một việc gì (*trần tình biểu*).

– Loại văn trường ốc dùng trong việc thi cử cho nên phần nhiều đều bằng chữ Hán :

+ *Kinh nghĩa* là thể văn dùng để giải thích một câu lấy trong *Tứ thư, Ngũ kinh* v.v... Đặc biệt loại Kinh nghĩa *bát cổ* gồm có tám vế như sau : *Phá đề* là mở đầu ; *Thừa đề*, phát triển câu mở đầu ; *Khởi giảng*, bắt đầu giảng đại ý của đầu đề ; *Khai giảng*, triển khai ý đề bài ; *Trung cổ*, giải thích rõ đề bài ; *Hậu cổ*, bình luận rộng ý đề bài : *Kết cổ*, tóm tắt ý đề bài ; *Thúc đề*, kết thúc bài.

+ *Văn sách* cũng là thể văn trường ốc dùng để trả lời các câu hỏi về kiến thức và trình bày mưu hoạch của mình. Loại *Văn sách đạo* chỉ trả lời chuyên một vấn đề. Loại *Văn sách mục* dùng để trả lời nhiều vấn đề liên đới nhau.

Phần ba
PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC

Chương XXIV. PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC NHƯ KHÁI NIỆM THEN CHỐT CỦA TIẾN TRÌNH VĂN HỌC

Thuật ngữ "phương pháp sáng tác" xuất hiện lần đầu tiên trong nền lí luận phê bình Xô viết vào cuối những năm hai mươi thế kỉ XX. Lúc bấy giờ người ta bắt đầu suy nghĩ về sự đóng góp đổi mới của nền văn học Xô viết trẻ tuổi cùng sự khác nhau giữa nó với nền văn học hiện thực cổ điển Nga và thế giới. Và sự khác nhau đó, theo suy nghĩ lúc bấy giờ, chính là sự khác nhau về phương pháp sáng tác. Nhưng thuật ngữ này ra đời không đơn thuần chỉ là nhằm đưa ra một cách nói khác để diễn đạt các khái niệm vốn có trước kia như "trào lưu", "trường phái", "phong cách", "khuynh hướng" v.v... mà nó chứa đựng một nội dung mới trong quan niệm. Bởi vì sự khác nhau nói trên, trước hết và trên hết, là sự khác nhau về cách nhìn nhận cuộc đời. Phương pháp sáng tác, do đó, rất gắn chặt với thế giới quan, và trở thành một thuật ngữ mới trong nền lí luận văn học mác xít. Tất nhiên khái niệm "phương pháp sáng tác" không phải chỉ áp dụng cho nền văn học vô sản, mà cho mọi nền văn học quá khứ. Bởi vì đã có sáng tác tức là đã "tồn tại" phương pháp sáng tác, còn "ý thức" được "tồn tại" đó là việc khác và thường là về sau.

Cũng như đối với bất cứ khái niệm nào khác, không những cần vạch rõ nội hàm của phương pháp sáng tác mà còn phải tiến lên xác định mối tương quan giữa nó với các khái niệm hữu quan.

I - NỘI DUNG VÀ CƠ SỞ CỦA PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC

Trước hết phải xác định cấu trúc của phương pháp sáng tác bao gồm những yếu tố gì ? Vì chưa xác định rõ một cấu trúc như vậy, cho nên trước đây có tình trạng khi nói đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn thì nêu ra tiêu chí này, còn chủ nghĩa cổ điển thì đưa ra tiêu chí khác. Những kết luận rút ra sẽ tùy tiện, không nhất quán. Với tư duy hệ thống và mô hình, người ta ngày càng tiến đến xác định một cách nhất

quán hệ thống tiêu chí bao gồm những yếu tố làm nên tổ chức bên trong của phương pháp sáng tác.

Phương pháp sáng tác là một hệ thống hoàn chỉnh hữu cơ những nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật được xác định bởi một thế giới quan nhất định trong những điều kiện lịch sử – xã hội nhất định, dùng để phản ánh (lựa chọn, bình giá, khái quát) cuộc sống bằng hình tượng. Nói phương pháp sáng tác là nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật có nghĩa trước hết nó không phải là sự tổng hợp những phương thức, thủ pháp, biện pháp nghệ thuật, mà gắn rất chặt với thế giới quan, nhưng cũng không phải bị đồng nhất với thế giới quan. Nói cách khác, thế giới quan ở đây phải được cụ thể hóa thành một số nguyên tắc sáng tác nghệ thuật cơ bản. Cho nên phương pháp sáng tác vừa là nội dung, vừa liên quan với hình thức, vừa cho thấy bản chất xã hội của văn học, vừa được thể hiện qua một số yếu tố cơ bản của tác phẩm. Nó phải được khảo sát tập trung vào những lĩnh vực nào của tác phẩm văn học mà có sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa nội dung và hình thức. Viện sĩ Timôfêép cho rằng, phương pháp sáng tác bao gồm những "vấn đề lí tưởng, nhân vật tích cực, sự nhận thức quá trình sống, vấn đề tính nhân dân"(1). Đây hầu hết là những nguyên tắc tư tưởng, và thật ra trong tác phẩm văn học, những vấn đề lí tưởng và thái độ đối với nhân dân chủ yếu đã được thể hiện qua việc xây dựng nhân vật tích cực. Gần đây, viện sĩ Đ.Marcốp cho rằng phương pháp là hệ thống nguyên tắc xuất phát mang tính chất ý thức hệ và thi pháp. Như thế là ông có chú ý cả về tư tưởng lẫn nghệ thuật. Nhưng thật ra, từ ý thức hệ đến thi pháp còn cần có những bình diện quá độ. Cũng còn nhiều ý kiến khác lưu ý đến các bình diện mĩ học, nhận thức luận, xã hội học, hệ tư tưởng... của phương pháp sáng tác. Tất nhiên, như vậy thật đầy đủ. Nhưng một yêu cầu của tư duy khoa học hiện đại là tất cả những kiến giải đưa ra đều có thể "thao tác hóa", nghĩa là phải trực tiếp tìm thấy những biểu hiện vật thể của nó – mà trong lĩnh vực này là cơ cấu tác phẩm.

Chúng ta chú ý đến luận điểm của Ăngghen về điển hình trong thư gửi Hácơnex không những có ý nghĩa đối với việc lí giải chủ nghĩa hiện thực (kể cả chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa) mà còn có ý nghĩa phương pháp luận cho việc xác định nội dung của phương pháp sáng tác nói chung. Đó là việc Ăngghen lấy nguyên tắc khắc họa tính cách trong mối tương quan với hoàn cảnh để làm tiêu điểm xem xét đặc điểm của phương pháp sáng tác. Bởi vì nói "văn học là nhân học" tuy đúng về cơ bản, nhưng cần phải thấy thật ra trong lịch sử, nó được diễn ra qua những nấc thang như sau : "phi nhân" (vật hoặc thần), "bán

(1) *Nguyên lí lí luận văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1962, T. I. tr. 178.

nhân" (nửa người nửa vật hoặc nửa thần), nhân vật (chưa có tính cách), tính cách (nhân vật đã có tính cách), điển hình (tính cách đạt đến độ sâu sắc) v.v... Như thế tính cách không phải có ngay từ đầu, mà là kết quả của một quá trình tích lũy nghệ thuật. Khi đã có nhân vật rồi, thậm chí cũng đã được mô tả với ngoại hình, hành động, ngôn ngữ khá sinh động, cũng chưa hẳn đã có tính cách. Bởi vì tính cách là cốt lõi, là điểm quy tụ bên trong từ đó có thể giải thích được mọi biểu hiện và diễn biến bên ngoài của nhân vật. Khi đã có tính cách rồi thì vai trò của nó như thế nào, câu trả lời của mỗi thời đại văn học cũng khác nhau. Cho rằng "nhà thơ đưa ra những nhân vật hành động, không phải để mô tả tính cách của chúng, nhưng nhờ hành động này họ nắm được tính cách", Arixtốt xưa kia có phần xem nhẹ vai trò của tính cách mà coi trọng cốt truyện là "linh hồn", là "cơ sở" của tác phẩm văn học. Nhưng đến thời Khai sáng, Létxing đã có thể nói : "Chúng tôi xem sự kiện như một cái gì ngẫu nhiên, như một cái có thể chung cho mọi người ; trái lại, chúng tôi xem tính cách như một cái gì chủ yếu".

Đương nhiên, đặc trưng bản chất của chủ nghĩa hiện thực phải được lí giải toàn diện là "tái hiện một cách chân thực tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" như Ăngghen đã nói. Vậy thì có thể lấy đó làm chuẩn để xét các phương pháp sáng tác khác. Từ đó hàng loạt câu hỏi được đặt ra : Cấu trúc nội tại của tính cách như thế nào ? Mối quan hệ giữa nó với hoàn cảnh ra sao ? v.v... Từng phương pháp sáng tác cụ thể sẽ trả lời khác nhau về những vấn đề này như sẽ thấy ở các chương tiếp theo.

Dĩ nhiên không thể chỉ dừng lại ý kiến nói trên của Ăngghen. "Đằng trước" tính cách còn có vấn đề nhân vật trung tâm (nội dung tư tưởng xã hội – lịch sử của nhân vật) và "đằng sau" nó còn có những đặc trưng và biện pháp nghệ thuật tương ứng. Và thật ra, ngay về những phương diện này cũng còn có thể tiếp tục khai thác trong chính ý kiến của Ăngghen. Những thư từ trao đổi của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, vốn là một cuộc "đối thoại" giữa một bên là lãnh tụ vô sản với bên kia là những nhà văn có khuynh hướng xã hội chủ nghĩa, không thể không có những dự cảm về phương hướng sáng tác của nền văn học vô sản, tức là chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sau này. Điểm nổi bật chính là Ăngghen đã cho rằng cần phải dành một vị trí xứng đáng cho hình ảnh người công nhân cách mạng. "Sự kháng cự có tính chất cách mạng của giai cấp công nhân chống lại cái môi trường áp bức nó, đang bao quanh nó... và vì vậy cần phải có địa vị của nó trong chủ nghĩa hiện thực"(1). Từ ý kiến này của Ăngghen, cộng với thực tiễn sáng tác

(1) *Về văn hóa và nghệ thuật.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1977, tr. 384.

trên dưới một thế kỉ qua của nền văn học vô sản, có thể thấy hình ảnh những người công nhân cách mạng, những người lao động giác ngộ lí tưởng cộng sản, làm chủ cuộc đời, làm chủ vận mệnh của mình là nhân vật trung tâm, là một đặc trưng cơ bản của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng cũng chính từ đây, lại cũng có thể xác nhận nhân vật trung tâm là một căn cứ để xác định nội dung và đặc điểm của từng phương pháp sáng tác.

Nhân vật trung tâm là loại nhân vật mà qua sự sáng tác nó, nhà văn có được sự thống nhất hoàn toàn giữa lí trí và tình cảm, bộc lộ được chính kiến, thể hiện được rõ lí tưởng của mình, và cũng thường được chú ý khắc họa thành công hơn cả. Đó thường là – chứ không phải tất yếu là – những mẫu người lí tưởng mà những nhà văn trong cùng một phương pháp sáng tác, khao khát muốn tạc vào bức tượng của văn học nghệ thuật. Khi viết về các loại nhân vật khác họ cũng thường dựa vào lí tưởng thẩm mĩ của nhân vật này để làm tiêu chuẩn đánh giá. Có thể thấy mỗi một phương pháp sáng tác đều có một hay vài loại nhân vật trung tâm riêng phù hợp với lí tưởng xã hội – thẩm mĩ, với cơ sở xã hội và cơ sở ý thức của mình. Chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng thường mô tả những con người mang lí tưởng nhân văn của giai cấp tư sản đang lên "có tính cách khổng lồ" (Ăngghen) : Hămlét, Ôtenlô v.v... Chủ nghĩa cổ điển thường mô tả những con người chiến thắng dục vọng, phục vụ lợi ích và danh dự cho quốc gia và dòng dõi : Rôđrigơ, Simen v.v... Dĩ nhiên cũng có loại nhà văn không có lí tưởng gì cả, như trong các phương pháp "suy đồi" chẳng hạn. Những nghệ sĩ "suy đồi" quay về cái tôi bế tắc cô độc của mình, thì chính họ với tất cả những bệnh hoạn trong cuộc sống bản thân đã trở thành "mẫu người lí tưởng" cho họ với tư cách nghệ sĩ. Họ sẽ xuất phát từ "mẫu người lí tưởng" đó để đánh giá con người và cuộc sống trong thực tại.

Giữa nhân vật trung tâm với những nguyên tắc mô tả tính cách có liên quan mật thiết với nhau, mặc dầu cái sau còn phụ thuộc vào sự tích lũy kinh nghiệm sáng tác và sự phát triển của tư duy nghệ thuật. "Giữa hình tượng Rôlăng và hình tượng Đavuđốp, cái khoảng cách khổng lồ đã đành là ở ý nghĩa khách quan của tài liệu diễn đạt. Nhưng còn có một phương diện khác của vấn đề, đó là những nguyên tắc mô tả hình tượng" (Vinôgradốp). Cho nên, khi nội dung lịch sử – xã hội của nhân vật đã thay đổi thì không thể không dẫn đến những nguyên tắc mô tả hình tượng thích ứng. Tuy cùng được khắc họa theo nguyên tắc tái hiện tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, nhưng chị Dậu là "con người bé nhỏ" không có lối thoát, cho nên tính cách ở đây phải lệ thuộc vào hoàn cảnh, còn chị Út Tịch là người cách mạng, cho nên tính cách lại có tác dụng năng động trở lại đối với hoàn cảnh v.v... Dĩ

nhiên khi nguyên tắc khắc họa tính cách các nhân vật trung tâm đã được hình thành thì nó cũng được vận dụng một cách phổ biến với các loại nhân vật khác trong cùng một phương pháp sáng tác.

Định nghĩa của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực còn cho thấy mối liên hệ giữa "chi tiết" với "điển hình", bởi vì chi tiết phải "chân thực", điển hình cũng phải được "tái hiện một cách chân thực". Chi tiết không phải là cứu cánh, mà là một biện pháp phục vụ cho việc xây dựng điển hình, và tự nó, do đó cũng phải được điển hình hóa. Điều này cũng có ý nghĩa phương pháp luận cho việc xác định nội dung của phương pháp sáng tác. Đó là để phục vụ cho việc biểu hiện nhân vật trung tâm, cho những nguyên tắc xây dựng tính cách, cần phải có những biện pháp (nói rộng ra là những đặc trưng) nghệ thuật tương ứng. Nói khác với những biện pháp nghệ thuật trung hòa mà phương pháp nào cũng sử dụng được. Biện pháp nghệ thuật tương ứng là có tính chất nội dung, chỉ thích hợp cho một phương pháp sáng tác nhất định ; thảng hoặc các phương pháp sáng tác khác có thể vận dụng, nhưng không bắt buộc. Chi tiết chân thực có thể có ở phương pháp sáng tác khác, nhưng chỉ thiết yếu với chủ nghĩa hiện thực. Khoa trương, phóng đại có thể có ở nhiều phương pháp sáng tác khác, nhưng chủ nghĩa lãng mạn không thể thiếu. Luật tam duy nhất trong kịch, thậm chí chủ nghĩa hiện thực cũng có sử dụng, nhưng chỉ thiết yếu với chủ nghĩa cổ điển.

Vì những biện pháp nghệ thuật *tương ứng* là mang tính nội dung, cho nên khi tập hợp chúng lại một cách hệ thống thì chính là *thi pháp*. Tất nhiên những biện pháp nghệ thuật riêng lẻ cũng có ý nghĩa của nó, bởi vì những yếu tố độc đáo cũng góp phần làm nên sự hấp dẫn của hệ thống. Do đó, tính hệ thống trong thi pháp của phương pháp còn thể hiện ở chỗ các nhà văn trong cùng một phương pháp nhất trí trong việc sử dụng cho dù chỉ một biện pháp nghệ thuật tương ứng riêng lẻ như đã kể ở trên.

Tóm lại, nội dung cụ thể của phương pháp sáng tác chủ yếu được xét trên ba lĩnh vực : nhân vật trung tâm, nguyên tắc mô tả tính cách trong mối liên hệ với hoàn cảnh và thi pháp. Ba lĩnh vực này, tuy vai trò và tỉ lệ khác nhau, nhưng đều mang tính chất tư tưởng - nghệ thuật. Cách chọn nhân vật trung tâm mà phần lớn là nhân vật chính diện tích cực, đã trực tiếp nói lên thế giới quan, tư tưởng và tình cảm nhà văn. Nói cách khác, thế giới quan của nhà văn ở đây không ở trong dạng thuần lí nữa, mà kết hợp chặt chẽ với cảm xúc thẩm mĩ, là nằm trong dạng lí tưởng xã hội - thẩm mĩ. Nguyên tắc xây dựng tính cách, một mặt liên quan với nội dung lịch sử - xã hội của nhân vật trung tâm, mặt khác liên quan với sự phát triển của tư duy và sự tích lũy của kinh nghiệm nghệ thuật, cho nên cũng có tính chất tư tưởng - nghệ

thuật. Thi pháp, tuy là nằm trong lĩnh vực hình thức nghệ thuật, nhưng lại vừa mang tính chất nội dung như trên đã nói.

Hiển nhiên rằng phương pháp sáng tác liên quan trực tiếp hoặc gián tiếp đến tất cả các yếu tố trong tác phẩm. Mà thật ra, ba lĩnh vực nói trên vốn cũng liên quan ít nhiều đến tất cả các yếu tố trong tác phẩm. Nhân vật trung tâm, tính cách (và hoàn cảnh) đều không tách rời với đề tài, chủ đề, tình tiết, cốt truyện v.v... Thi pháp, tùy theo trường hợp, cũng có liên quan đến kết cấu, ngôn ngữ, thể loại, v.v... Có điều không phải bất cứ yếu tố nào trong tác phẩm cũng bộc lộ bản chất của phương pháp như nhau. Một loại đề tài, thể loại v.v... có thể được triển khai và sử dụng trong nhiều phương pháp sáng tác khác nhau. Nhưng hai phương pháp sáng tác khác nhau tuyệt đối không thể nào có cùng chung một loại nhân vật trung tâm, một nguyên tắc mô tả tính cách và một hệ thống thi pháp. Cho nên đây là ba lĩnh vực thường tại vừa xác định chất lượng lí tưởng xã hội - thẩm mĩ, vừa bộc lộ chiều sâu nhận thức nghệ thuật của phương pháp sáng tác.

Hiển nhiên rằng các nguyên tắc nói trên cũng phải được khảo sát một cách linh hoạt vào các phương pháp sáng tác ở các thời đại khác nhau. Bởi vì một khi "lịch sử" đã thay đổi thì không thể không kéo theo sự chuyển biến của "cấu trúc" ở khía cạnh này hay khía cạnh khác. Mặt khác các nguyên tắc nói trên cũng phải được vận dụng một cách gia giảm vào các thể loại khác nhau. Chẳng hạn đối với thơ trữ tình, không thể đặt vấn đề khảo sát một cách chặt chẽ tính cách và hoàn cảnh. Tuy vậy, có thể xét đến nhân vật trung tâm, ít ra là cái "tôi" trữ tình của thi sĩ. Trên cơ sở đó, hoàn toàn có thể khảo sát đến cảm nghĩ tâm trạng, tức là những lĩnh vực vốn tiếp cận với tính cách. Thậm chí, nếu đặt vấn đề chất lượng - mức độ hệ thống nhất giữa riêng và chung - của điển hình, thì cũng có thể nêu yêu cầu như vậy với cảm nghĩ và tâm trạng trong thơ trữ tình. Và chẳng không thể có thơ trữ tình thuần túy, mà luôn luôn có xen kẽ ít nhiều yếu tố tự sự, nhất là khi xét trong mối tương quan chung với toàn bộ tập thơ. Và khi đã xét đến toàn bộ tập thơ thì càng có điều kiện khảo sát thêm những phương diện khác của tính cách và hoàn cảnh nữa.

Cơ sở của phương pháp sáng tác là thế giới quan và thực tại. Trước hết phải thấy những khái niệm "phương pháp sáng tác", "thế giới quan", "thực tại" thật ra đều có hai hàm nghĩa. "Phương pháp sáng tác" vừa có nghĩa là "phương pháp chung" của cả trào lưu văn học, vừa có nghĩa là "phương pháp riêng" của từng nghệ sĩ. Nhiều nhà văn cùng một lập trường tư tưởng tập hợp nhau lại dưới một ngọn cờ chung về phương pháp sáng tác. Chẳng hạn, các nhà văn cách mạng chúng ta đều tuân thủ theo phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa "mô tả cuộc sống

trong quá trình phát triển cách mạng". Nhưng tư tưởng có hai bình diện. Bình diện cơ bản là vấn đề lí tưởng, quan điểm lập trường. Nhưng còn một bình diện nữa là vấn đề trình độ. Cùng có lập trường tư tưởng xã hội chủ nghĩa cả, nhưng trình độ tư tưởng ở mỗi người khác nhau. Cộng thêm với vốn sống cũng không giống nhau, do đó, mức độ quán triệt nguyên tắc "mô tả cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng" tất yếu cũng sẽ khác nhau. Do sự khác nhau này, đã buộc lí luận văn học phải đưa ra cặp khái niệm sánh đôi "phương pháp chung" và "phương pháp riêng". "Phương pháp chung" là nhất trí trên vấn đề phương hướng, còn "phương pháp riêng" là sự biểu hiện phương hướng đó ở những mức độ khác nhau. "Thế giới quan" cũng vậy, vừa có nghĩa chung là hệ tư tưởng của một giai cấp, một lực lượng xã hội nhất định, vừa chỉ tư tưởng, tình cảm, lí tưởng xã hội của một nhà văn nhất định. "Thực tại" vừa có nghĩa chung là toàn bộ điều kiện lịch sử – xã hội trong một thời kì nhất định, vừa chỉ đối tượng mô tả của một quá trình sáng tác cụ thể của một nhà văn nhất định.

Vì mỗi một khái niệm đều có hai hàm nghĩa rộng hẹp như vậy, cho nên ít ra ở đây cũng có hai mối liên hệ "chung" và "riêng" không hoàn toàn giống nhau. Sự ra đời của phương pháp chung của một trào lưu văn học nào đó, xét cho cùng là do điều kiện lịch sử – xã hội (thực tại) quyết định. Vì sao chủ nghĩa cổ điển ra đời thì phải tìm nguyên nhân trong chế độ phong kiến tập trung trên thế quân bình giữa hai giai cấp phong kiến và tư sản thế kỉ XVII ở Pháp. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ra đời cũng là một tất yếu lịch sử xuất phát từ thực tiễn đấu tranh xã hội từ cuối thế kỉ XIX đến nay. Hiển nhiên, điều kiện lịch sử – xã hội tự nó không đẻ ra được phương pháp sáng tác mà phải thông qua hệ tư tưởng. Thế giới quan ở đây vẫn có tác dụng trực tiếp : chủ nghĩa duy lí của Đêcác đối với chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa Mác – Lênin đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa v.v... Có điều phải thấy rằng chính hệ tư tưởng cũng là con đẻ của những điều kiện lịch sử – xã hội.

Nhưng nếu xét theo mối liên hệ "hẹp" giữa "phương pháp riêng" của một nhà văn với tư tưởng tình cảm (thế giới quan) của họ và với đối tượng mô tả (thực tại) thì thế giới quan giữ vai trò quyết định, còn thực tại ở đây tỏ ra không có ảnh hưởng nào cả. Không phải cứ viết đề tài khác nhau là phải sử dụng phương pháp sáng tác khác nhau. Đối tượng mô tả có ảnh hưởng đến biện pháp mô tả, nhưng không thể thay đổi những nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật cơ bản của tác giả. Đứng trước một hiện tượng nào đó, nhà văn vận dụng phương pháp sáng tác nào là hoàn toàn do tư tưởng của nhà văn quyết định.

II - PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC VỚI KIỂU SÁNG TÁC VÀ TRÀO LƯU VĂN HỌC

Trào lưu văn học, cũng như phương pháp sáng tác, được chỉ đạo bởi một thế giới quan nhất định và hình thành trong những điều kiện lịch sử - xã hội nhất định, nhưng nó không phải là nguyên tắc phản ánh, mà là một phong trào văn học hoàn chỉnh bao gồm sáng tác với tổ chức và lí luận, đấu tranh và phê bình v.v... Đương nhiên các mặt sau không phải là chủ yếu và không phải lúc nào cũng có đầy đủ, mà quan trọng nhất vẫn là sáng tác. Nhưng ở đây là cả một phong trào sáng tác, chứ không phải chỉ có phương pháp sáng tác. Như thế có thể thấy, nếu phương pháp sáng tác, những nguyên tắc tư tưởng - nghệ thuật, là đối tượng của Lí luận văn học, thì trào lưu văn học (nội dung cụ thể chứ không phải khái niệm) là đối tượng của Lịch sử văn học. Trào lưu văn học cũng là khái niệm của tiến trình văn học nhưng được xét trên bình diện sinh thành - cấu trúc của Lịch sử văn học, chứ không phải trên bình diện cấu trúc - sinh thành của lí luận văn học. Chính vì thế mà các hiện tượng văn học như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v... vừa là đối tượng của Lí luận văn học vừa là đối tượng của Lịch sử văn học vì thật ra chúng đều có hai hàm nghĩa vừa chỉ một trào lưu văn học vừa chỉ phương pháp sáng tác của chính trào lưu ấy. Các sách lí luận văn học khi viết về các hiện tượng văn học này, không tập trung đi sâu vào nguyên tắc phản ánh mà lại trình bày chúng như một trào lưu văn học là đã lẫn lộn chức năng.

Ngoài sáng tác là cơ bản, trong trào lưu văn học còn phải kể đến tổ chức lí luận và phê bình. Trong trào lưu văn học thường có một tổ chức trung tâm, nêu lên một cương lĩnh lí luận, trong đó đề ra những yêu cầu sáng tác hoặc tổng kết những kinh nghiệm sáng tác. Tổ chức trung tâm này thường được hình thành xung quanh một tạp chí, một nhà xuất bản, một khách thính v.v... Lúc đã có một tổ chức nòng cốt, phát huy được sức mạnh chủ đạo, thì trào lưu văn học có thể gọi là *trường phái văn học*. Theo nghĩa hẹp, nhưng ngày càng ít thông dụng, thì trường phái văn học còn được hiểu như một "trường học" về những nguyên tắc tư tưởng - nghệ thuật để noi theo sáng tác của một nhà văn vĩ đại như trường phái Puskin, trường phái Bandắc, trường phái L.Tônxtôi, trường phái Dôla, v.v...

Cần lưu ý thêm rằng, không phải lúc nào tổ chức cũng xuất hiện ngay từ buổi đầu của trào lưu. Tất nhiên sau khi tổ chức đã xuất hiện với cương lĩnh lí luận sắc bén của nó thì trào lưu văn học sẽ phát triển mạnh mẽ hơn. Ví dụ, sau Cách mạng tháng Mười, trào lưu hiện thực xã hội chủ nghĩa đã hình thành, nhưng mãi đến năm 1934, Hội nhà

văn Liên Xô mới chính thức thành lập. Nhưng ngược lại, lịch sử văn học cũng từng cho thấy nhiều tổ chức không dấy lên được một trào lưu sáng tác có ảnh hưởng rộng rãi như mong muốn. Nói cho đúng, đó chỉ là một nhóm, sáng tác của họ chỉ là những dòng văn học nhỏ như *Xuân thu nhã tập* v.v... Nhất là trong thời phong kiến trở về trước, lúc mà người ta mới chỉ bước đầu có một ít khái niệm về nguyên lí văn học, chưa có một trình độ về lí luận sáng tác, thì dù có tổ chức cũng không thể dấy lên được một trào lưu văn học mạnh mẽ. Thông thường đó chỉ là những "khách thính" văn chương trong cung đình mà thôi : Tao đàn thời Lê Thánh Tông ở ta, hay xa hơn của Mêxênát thế kỉ I (TCN) ở La Mã. Hiển nhiên thời cổ Hi Lạp, La Mã, hay nói rộng ra ngay thời cổ đại Đông, Tây đã xuất hiện nhiều tác giả và tác phẩm vĩ đại, mặc dầu chưa xuất hiện trào lưu văn học. Chỉ khi nào gần như trong cùng một lúc, nhiều người cùng có ý thức về tác dụng và vai trò của văn học trong cuộc đấu tranh xã hội và bằng thực tiễn của mình dấy lên một phong trào sáng tác rầm rộ và ghi nhận được những thành tựu khả quan, thì lúc đó trào lưu văn học mới xuất hiện. Nói chung ở phương Tây, đó là thời Phục hưng. Cho nên không phải bất cứ giai đoạn văn học nào cũng phát triển thông qua sự đấu tranh của các trào lưu, trường phái.

Như thế cần lưu ý rằng, mặc dầu trào lưu văn học nào cũng có phương pháp sáng tác của nó nhưng không phải phương pháp sáng tác nào cũng hình thành được trào lưu văn học. Nói cách khác, cũng không phải đợi đến lúc trào lưu văn học xuất hiện mới chính thức có phương pháp sáng tác. Đã có sáng tác thì có phương pháp sáng tác, nghĩa là phương pháp sáng tác xuất hiện ngay từ đầu của lịch sử văn học. Không những có thể nói đến phương pháp sáng tác trong *Kinh thi*, trong anh hùng ca Hôme, mà còn có thể nói đến phương pháp sáng tác trong thần thoại, truyền thuyết v.v... Các sách lí luận văn học trình bày lịch sử của phương pháp sáng tác chỉ bắt đầu từ chủ nghĩa cổ điển, hoặc từ chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng là theo một yêu cầu hạn chế nhất định, chứ tuyệt nhiên không có nghĩa đến giai đoạn đó mới có phương pháp sáng tác. Hiển nhiên rằng, những đặc điểm của các phương pháp sáng tác trong những thời kì không có trào lưu văn học thì chưa thật tập trung nhưng vẫn nhất quán trên những phẩm chất tư tưởng – thẩm mĩ của thời đại mà nó được sinh ra.

Cuối cùng, trào lưu văn học cũng khác với phương pháp sáng tác ngay từ nội dung cương lĩnh lí luận của nó. Không thể lấy những yêu cầu và kinh nghiệm sáng tác được tổng kết vào cương lĩnh này, cho đó là những nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật của chính trào lưu đó. Lí luận về phương pháp sáng tác của các trào lưu văn học trước kia là phải tổng kết theo cách nhìn của chúng ta ngày nay. Boalô trong *Bàn*

về nghệ thuật thơ ca thường nói đến hứng thú của nghệ sĩ và khẩu vị của độc giả, quan hệ và vai trò của nội dung và hình thức trong sáng tạo nghệ thuật, đặc điểm và nguyên tắc vận dụng thể loại, luật tam duy nhất v.v..., tóm lại là những vấn đề thiên về hình thức và phong cách nghệ thuật. Victo Huygô trong *Tựa kịch "Crômoen"* chủ yếu nhấn mạnh yêu cầu tự do sáng tác, trở về với thiên nhiên và sự thật, vai trò của thể loại kịch trong sáng tạo nghệ thuật v.v... Hiển nhiên rằng, đằng sau những yêu cầu này vẫn ẩn tàng những quan điểm chính trị, triết học và mĩ học nhất định. Tuy vậy, không phải tất cả các nhà văn trong những trào lưu văn học này đều có ý thức đầy đủ về những điều đó. Do đó có thể xảy ra trường hợp là tác phẩm của những nhà văn tuy cùng trong một trào lưu văn học trước đây, nhưng nếu xét theo quan điểm của chúng ta ngày nay, sẽ thấy không nhất trí về khuynh hướng tư tưởng. Trào lưu văn học lãng mạn thời kì 1930 – 1945 ở ta là một ví dụ. Giữa *Hồn bướm mơ tiên* với *Dòng nước ngược* khoảng cách không phải là nhỏ. Một khi sự sai biệt này dẫn đến sự đối lập hẳn về phương pháp sáng tác, thì trên thực tế, trào lưu văn học cũng bị phân liệt.

Dĩ nhiên trong quá khứ, thỉnh thoảng cũng có trào lưu văn học nêu ra cương lĩnh lí luận tiếp cận với nội dung phương pháp sáng tác theo cách hiểu của chúng ta ngày nay. "Trường phái tự nhiên" ở Nga thế kỉ XIX là một ví dụ. Ngoài vấn đề phong cách, thể loại, kĩ thuật ra, Bêlinxki bắt đầu đề cập đến đề tài, chủ đề và nhất là khuynh hướng tư tưởng v.v... Dù sao, khi nghiên cứu phương pháp sáng tác trong các trào lưu văn học quá khứ, mặc dầu chúng ta có thể tham khảo rất nhiều cương lĩnh lí luận của họ, nhưng không nên cho đó là toàn bộ lí luận về phương pháp sáng tác đã được đúc kết sẵn, chỉ việc sao chép lại. Điều này chỉ có thể chấp nhận trong bộ môn văn học sử, khi cần trình bày những thành tựu lí luận của một trào lưu văn học nào đó. Còn trong lí luận văn học thì phải kết hợp với thực tiễn sáng tác của trào lưu văn học đó, khám phá cho được những nguyên tắc phản ánh có tính chất tư tưởng – nghệ thuật theo cách nhìn của chúng ta ngày nay.

Kiểu sáng tác, còn gọi là phương thức sáng tác, giống với phương pháp sáng tác ở chỗ đều là nguyên tắc phản ánh. Nhưng khác với phương pháp sáng tác, kiểu sáng tác không phụ thuộc vào thế giới quan và điều kiện lịch sử – xã hội. Như thế, chỗ giống nhau giữa phương pháp sáng tác với trào lưu văn học – đều được xác định bởi thế giới quan và điều kiện lịch sử xã hội nhất định – lại là chỗ khác nhau giữa kiểu sáng tác với phương pháp sáng tác. Ngược lại, chỗ giống nhau giữa kiểu sáng tác với phương pháp sáng tác – đều là nguyên tắc phản ánh – thì lại chính là chỗ khác nhau giữa phương pháp sáng tác với trào lưu văn học.

Kiểu sáng tác là nguyên tắc phản ánh, nhưng không phải là nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật, mà chỉ là nguyên tắc tư duy nghệ thuật. Bởi vì khác với phương pháp sáng tác, kiểu sáng tác không đề cập đến nội dung cụ thể của lí tưởng (tư tưởng, tình cảm, thế giới quan) mà chỉ khảo sát mối tương quan, "tỉ lệ" giữa lí tưởng và thực tại, chủ quan với khách quan trong sáng tác. Sáng tác văn học nào cũng là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan. Tuy vậy, xét lịch sử văn học xưa nay, thì có loại thiên về mô tả khách quan là kiểu *sáng tác hiện thực*, có loại thiên về biểu hiện chủ quan (ước mơ, lí tưởng) là *kiểu sáng tác lãng mạn*. Đó là hai nguyên tắc xây dựng hình tượng khác nhau. Kiểu sáng tác hiện thực thiên về nguyên tắc khách quan, thường chọn đề tài trong cuộc sống và tái hiện hình tượng trong dạng thái tương đồng với bản thân cuộc sống. Kiểu sáng tác lãng mạn thiên về nguyên tắc chủ quan, thường lấy đề tài trong một thế giới tưởng tượng, "bịa đặt", tái tạo hình tượng phù hợp với lí tưởng, ước mơ của mình là chính. Bêlinxki có nói : "Nhà thơ hoặc là sẽ tái tạo cuộc sống theo lí tưởng riêng của mình căn cứ vào quan điểm của mình đối với các sự vật, thái độ của mình đối với thế giới, thời đại, nhân dân mà mình cùng sống ; hoặc là sẽ tái hiện nó một cách chân thật, trung thành với mọi chi tiết, mọi sắc thái và khía cạnh của cuộc sống thực tế. Bởi vậy có thể chia thơ ca ra làm hai loại : thơ ca lí tưởng và thơ ca hiện thực"(1). Ở đây không những không cần thiết mà thậm chí cũng không thể đặt vấn đề kiểu sáng tác nào có chất lượng hơn. Bởi vì thiên về mô tả hiện thực có thể là tiến bộ (chủ nghĩa hiện thực) mà cũng có thể là lạc hậu (chủ nghĩa tự nhiên), biểu hiện ước mơ cũng có thể là lạc hậu (chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực) mà cũng có thể là tiến bộ (chủ nghĩa lãng mạn tích cực). Vấn đề là nội dung cụ thể của lí tưởng cùng sự chi phối của nó trong việc nhận thức hiện thực, nhưng đó lại là vấn đề của phương pháp sáng tác.

Chính vì không đặt yêu cầu về tư tưởng, về thế giới quan, và từ đó, không đặt vấn đề tính lịch sử – cụ thể, cho nên khái niệm kiểu sáng tác rộng hơn rất nhiều so với khái niệm phương pháp sáng tác. Lịch sử văn học xưa nay đã trải qua rất nhiều phương pháp sáng tác, nhưng chỉ có hai kiểu sáng tác chính là *hiện thực* và *lãng mạn*. Do đó mỗi kiểu sáng tác như vậy chứa đựng rất nhiều phương pháp sáng tác. "Kiểu sáng tác hiện thực chủ nghĩa và kiểu sáng tác lãng mạn chủ nghĩa là những kiểu sáng tác sẽ được thể hiện qua các hình thức và các mối tương quan đa dạng nhất của bất kì phương pháp nào đã sinh ra trong quá trình phát triển của lịch sử văn học, bởi vì trong chúng bộc lộ rõ

(1) Bêlinxki. *Toàn tập*. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1953, T. I, tr. 262 (tiếng Nga).

những thuộc tính chung của sự phản ánh cuộc sống bằng hình tượng. Cho nên đem khái niệm về chủ nghĩa hiện thực hoặc về chủ nghĩa lãng mạn (hiểu như kiểu sáng tác - P.L) áp dụng cho bất kì phương pháp nghệ thuật nào là việc hoàn toàn hợp với quy luật" (Timôfêép). Như thế trong kiểu sáng tác hiện thực có thể bao gồm chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, chủ nghĩa hiện thực cổ điển, chủ nghĩa hiện thực phê phán, chủ nghĩa hiện thực thời phong kiến mạt kì ở phương Đông, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và kể cả chủ nghĩa tự nhiên v.v... Kiểu sáng tác lãng mạn có thể bao gồm, chẳng hạn, phương pháp sáng tác trong thần thoại, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn tích cực, chủ nghĩa lãng mạn cách mạng và kể cả chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực v.v...

Việc nêu thêm khái niệm kiểu sáng tác là nhằm đính chính lại sự ngộ nhận cho rằng văn học từ trước tới nay có hai phương pháp sáng tác chính (cơ bản, chủ yếu) là chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực. Trong lúc đó phương pháp sáng tác là nguyên tắc tư tưởng - nghệ thuật gắn liền với một thế giới quan nhất định, và là con đẻ của một thời kì lịch sử nhất định, nghĩa là trong lịch sử văn học xưa nay phải có rất nhiều phương pháp sáng tác. Hơn nữa, chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực với tư cách là những phương pháp sáng tác đích thực, hoàn chỉnh thì lại là con đẻ của một thời kì lịch sử nhất định, của một hệ tư tưởng nhất định ; ở phương Tây là thế mà ở Việt Nam cũng vậy. Như thế những khái niệm chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực hiểu theo cách trên kia là hiểu theo nghĩa rộng, nó chỉ là một kiểu tư duy nghệ thuật. Do đó, để tránh mâu thuẫn và lẫn lộn, cần phải thiết lập một khái niệm mới để hình dung cách tư duy nghệ thuật đó là kiểu sáng tác. Và có lẽ để cho sự phân biệt thật triệt để, thậm chí cũng không nên gọi là kiểu sáng tác lãng mạn và kiểu sáng tác hiện thực mà nên gọi là kiểu sáng tác *tái hiện* và kiểu sáng tác *tái tạo* (theo cách nói của Timôfêép).

Trong thực tế hai kiểu sáng tác tái hiện và tái tạo không phải hoàn toàn tách rời nhau mà là gắn bó với nhau. Bởi vì như trên đã nói, là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, tác phẩm văn học nào cũng không thể thuần túy chủ quan hoặc thuần túy khách quan. Do đó "bất kì sự tái hiện nào trong tác phẩm nghệ thuật cũng bao gồm sự tái tạo thực tế. Và ngược lại, bất kì sự tái tạo nào cũng cần phải được gắn liền với sự tái hiện thực tế bằng cách này hay cách khác (Timôfêép). Trong mĩ học cổ phương Đông cũng đã từng nêu lên mệnh đề : "hư giả thực chi, thực giả hư chi" (hư mà thực, thực mà hư). Trên tinh thần này, chúng ta phải lí giải từ góc độ kiểu sáng tác, chứ không phải từ góc độ phương pháp sáng tác như ý kiến sau đây của M.Gorki : "Ở các nghệ sĩ vĩ đại, chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa lãng mạn thường kết hợp

với nhau" (*Tôi học viết như thế nào ?*). Bởi vì chỉ có sự kết hợp về mặt tư duy nghệ thuật, chứ không thể có sự kết hợp trên bình diện tư tưởng – nghệ thuật. Nếu phát hiện được những yếu tố giống nhau giữa hai phương pháp sáng tác thì đó là do quan hệ kế thừa, ảnh hưởng, chứ không phải là sự kết hợp.

Cuối cùng cần lưu ý thêm rằng, xét về mặt nào đó, kiểu sáng tác tái hiện có thể xem như là một hệ thống biện pháp nghệ thuật tả thực, kiểu sáng tác tái tạo như một hệ thống biện pháp nghệ thuật lãng mạn (kể cả ước lệ, tượng trưng, kì ảo, v.v...). Chính vì thế mà ở chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực với tư cách là những phương pháp sáng tác dích thực, mỗi bên như vậy, đã phát huy cao độ đặc điểm đó của hai kiểu sáng tác *tái hiện* và *tái tạo*.

III – PHƯƠNG PHÁP RIÊNG VỚI PHONG CÁCH

Xưa kia người Hi Lạp dùng từ "stylos" để chỉ một cái que đầu nhọn đầu tù. Người La Mã thì gọi là "stylus" cũng để chỉ cái que đó, nhưng đầu nhọn dùng để viết và đầu tù dùng để xóa trên một tấm bảng nhỏ có xoa sáp. Đến người Pháp dùng chữ "style", nhưng ban đầu chỉ có nghĩa là nét chữ, sau dần có nghĩa là bút pháp với những đặc điểm ngôn ngữ và văn thể. Và cuối cùng mới có nghĩa là "phong cách" như trong câu châm ngôn "Phong cách là người" của Buyphông mà Mác đã có lần nhắc đến. Thật ra, trước đây ông cha ta cũng đã phát hiện ra chân lí này. Trong lời tựa *Cẩn trai thi tập* Nguyễn Định Cát có viết :"Người nào trội về nhân cách thì làm thơ hay trang nhã, người nào trội về khí phách thì làm thơ hay hùng hồn, người nào giỏi về dùng chữ đặt câu thì làm thơ hay hoa mĩ... xem thơ thì có thể mường tượng được người".

Mĩ học tư sản hiện đại, ngoài khuynh hướng quá đề cao cái "tôi" trong sáng tạo nghệ thuật, cũng có khuynh hướng ngược lại là phủ nhận chính vai trò đó. C.Yung, một môn đệ của Phrớt nói : "Mỗi khi sức mạnh sáng tạo chiếm ưu thế thì cuộc sống con người được chi phối và được hình thành bởi các tiềm thức, nhằm chống lại ý muốn tích cực, và cái "tôi" có ý thức bị dòng tiềm thức cuốn đi, nó không phải là gì khác mà là người quan sát các sự kiện một cách bất lực. Không phải Gớt tạo ra Phaoxt, mà là Phaoxt tạo ra Gớt... Ở đây có một cái gì đó sống trong tâm hồn mỗi người Đức và Gớt đã giúp cho cái đó ra đời"(1).

---

(1) M.B.Khrápsencô. *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1978, tr. 94 (trích lại).

Rõ ràng đây là những quan niệm vô thức phi lí tính, trong đó có việc phủ nhận cá tính sáng tạo và phong cách của nhà văn. Hiển nhiên rằng "phong cách là người" hay nói rộng ra "văn là người" phải được hiểu một cách biện chứng. Ở đây có sự thống nhất chứ không phải đồng nhất. Cornây thường ngày rất khác với những nhân vật lí tưởng mà ông ca tụng và mơ ước. Véclen thường hành động trái ngược với những điều ông tâm niệm trong tác phẩm. Phêt vốn là một ông chủ tính toán chi li, nhưng trong tác phẩm lại tỏ ra là một nhà thơ trữ tình tinh tế, say đắm ca ngợi tình yêu, thiên nhiên v.v...

Thật ra, viết văn không phải chỉ phản ánh mà còn biểu hiện, không phải chỉ tái hiện mà còn thông báo, tâm sự, tâm tình ; chỉ viết cái gì thật sự xúc động, dồi dào tràn đầy trong lòng. Cái viết ra là một nhu cầu nội tâm mãnh liệt, tâm huyết gan ruột. Tất cả những cái đó, dĩ nhiên không tách rời với cuộc sống hằng ngày của nhà văn, nhưng rõ ràng không phải là một. Phạm Văn Đồng nói : "Phải lắng nghe cái gì sâu xa nhất trong con người mình, bồi dưỡng cho mình một bản lĩnh vững vàng, một phong cách độc đáo, vì nghệ thuật không phải là sản xuất hàng loạt như sản xuất công nghiệp. Hãy suy nghĩ lời khuyên của M. Gorki : *Bạn hãy giữ lấy cái gì là riêng của mình, làm sao cho nó phát triển tự do*. Lúc một người không có cái gì là riêng của mình thì phải thấy ở người đó chẳng có gì hết"(1).

Thật ra các nghệ sĩ lớn xưa nay đều nhất trí nhấn mạnh tầm quan trọng của chỗ độc đáo cá nhân trong sáng tạo nghệ thuật. Tuốcghênhep viết : "Phải chăng anh chưa bao giờ đọc hàng tập giấy viết kín và có cảm giác rằng anh cũng có thể viết không kém và đúng nguyên như thế cũng nên. Hoặc là anh, hoặc bất kì một người nào khác, có thể làm thế, vì trong ấy không có gì là đặc sắc riêng biệt. Nhưng liền ngay đó, anh bắt gặp một mẩu truyện ngắn, một bức phác thảo, chỉ một vài dòng thôi... và anh cảm thấy khác hẳn. Anh không thể nói được *như thế*. Có thể là hay hơn hoặc kém hơn, nhưng nhất định là phải khác, bởi vì muốn nói được như thế, muốn bắt đúng cái *nốt* ấy thì phải có một thanh quản tổ chức đúng như thế. Cũng giống như chim ấy... Đó là nét riêng biệt chủ yếu của một tài năng độc đáo và đầy sức sống"(2).

Cho nên, *phong cách là chỗ độc đáo về tư tưởng cũng như nghệ thuật có phẩm chất thẩm mĩ thể hiện trong sáng tác của những nhà văn ưu*

---

(1) *Bàn về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa – Nghệ thuật. Hà Nội, 1963, tr. 267.

(2) *Các nhà văn Nga bàn về lao động nghệ thuật*. Nxb Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1955, tr. 712 (tiếng Nga).

tú. Nó đòi hỏi, trước hết, nhà văn phải đem lại một tiếng nói mới cho văn học. Nếu không có tiếng nói ấy, thì dù vấn đề lập trường, vốn sống, tự cho là đã giải quyết đến đâu chăng nữa, thì tác phẩm của nhà văn vẫn cứ bị rơi vào quên lãng. Nghệ thuật tối kị sự chung chung lặp lại. Lẽ đương nhiên cái gọi là độc đáo, vẻ riêng, là phải ít thấy ở người khác, nhưng ở riêng nhà văn đó thì phải xuất hiện thường xuyên có tính chất bền vững, nhất quán. Bằng không sự độc đáo kia chỉ là ngẫu nhiên, nhất thời, gặp may. Nhưng bền vững và nhất quán là nói từ cốt lõi, chứ sự triển khai lại phải đa dạng và đổi mới. Lặp lại người khác là điều tối kị, nhưng bạn đọc sẽ không dễ dãi hơn, nếu nghệ sĩ cứ tự lặp lại mình. L.Tônxtôi có nói : "Nếu như đó là một nhà văn cũ đã quen thuộc, thì câu hỏi không phải *anh ấy là người như thế nào ?* mà sẽ là : *nào, anh có thể nói cho tôi thêm một điều gì mới ?*"(1).

Độc đáo một cách đa dạng, bền vững mà luôn luôn đổi mới – bấy nhiêu điều đó là những tiền đề rất quan trọng, nhưng chưa đủ làm nên phong cách. Bởi vì trong văn học cũng có cái dở đến "độc đáo", thậm chí đến gàn dở, mà cũng rất ngoan cố, thì rõ ràng đó là quái gở chứ không phải là phong cách. Độc đáo và bền vững, nhưng lại cần phải hay nữa. Phong cách, do đó, phải *có phẩm chất thẩm mĩ*, nghĩa là nó phải đem lại cho người đọc một sự hưởng thụ mĩ cảm dồi dào. Chính vì thế mà không phải nhà văn nào cũng có phong cách, mặc dù xét cho cùng nhà văn nào cũng có đặc điểm riêng. Phong cách không những là dấu hiệu trưởng thành của một nhà văn, hơn thế nữa, khi nó đã được nở rộ, thì đó chính là bằng chứng của một nền văn học đã trưởng thành.

Phong cách phải có phẩm chất thẩm mĩ, nhưng không phải chỉ là vấn đề kĩ thuật, hình thức. Ở đây nên phân biệt hai vấn đề phạm vi và phẩm chất. Sự phân biệt này thậm chí ngay ở phạm vi hình thức. Ngôn ngữ là thuộc về hình thức nghệ thuật, nhưng sử dụng ngôn ngữ có hay không, là hai việc khác nhau. Thậm chí có những biện pháp kĩ xảo, kinh nghiệm tích lũy của bao nhiêu thế hệ nhà văn, thế nhưng vào tay anh, rất có thể trở nên nhàm chán. Khi đã vạch rõ ranh giới giữa phạm vi và phẩm chất như vậy, thì có thể thấy mặc dù phong cách phải có phẩm chất thẩm mĩ, phải có tính nghệ thuật cao, nhưng nó có thể biểu hiện chủ yếu ở phạm vi hình thức hoặc nội dung là tùy trường hợp cụ thể.

---

(1) L.Tônxtôi. *Toàn tập*, T. 30, tr. 19 (tiếng Nga).

Sự thật, có bao nhiêu yếu tố trong tác phẩm thì có bấy nhiêu chỗ cho phong cách của từng nhà văn thể hiện. Phong cách có thể biểu hiện ở việc chọn đề tài. Có nhà văn ưa chọn những đề tài nên thơ, lại có nhà văn thích những đề tài rắc rối phức tạp. Phong cách có thể biểu hiện ở cảm hứng chủ đạo. Có nhà văn ca ngợi thì xúc động lòng người, nhưng phê phán thì hời hợt. Ngược lại, có nhà văn phê phán thì đầy sức thuyết phục, nhưng ca ngợi thì nhạt nhẽo. Có nhà thơ thì thiên về trí tuệ sắc sảo, cũng có nhà thơ lại thiên về tình cảm ngọt ngào. Phong cách cũng biểu hiện ở việc xây dựng nhân vật. Có nhà văn viết về nhân vật này hay nhưng lại thất bại với loại nhân vật khác. Phong cách cũng biểu hiện ở thể loại. Mỗi nhà văn thường chỉ viết được một thể loại, hoặc nếu viết được nhiều thể loại thì cũng chỉ thành công ở một thể loại nào đó mà thôi. Có thể viết thơ hay, nhưng viết văn dở. Cũng một đề tài tương tự nhưng viết bút kí thì hay mà viết truyện lại xoàng. Thậm chí viết truyện ngắn thì xuất sắc nhưng không viết được truyện dài hoặc ngược lại. Có nhà văn tả và kể thì duyên dáng, mà trữ tình thì vụng về hoặc ngược lại. Còn trong ngôn ngữ thì mỗi nhà văn độc đáo ở những hệ thống tu từ khác nhau cũng là điều dễ thấy, v.v... Dù muốn hay không thì đây cũng là những kết luận thường thấy trong thực tiễn phê bình khi bàn về phong cách của nhà văn.

Có thể thấy phong cách có thể thiên về nội dung tư tưởng hoặc thiên về hình thức nghệ thuật và đều được chấp nhận. Dĩ nhiên, trên cơ sở thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức, một phong cách thiên về nội dung vẫn có liên quan đến nghệ thuật, và một phong cách thiên về nghệ thuật vẫn liên quan đến nội dung. Do đó, khó có thể và cũng không thật cần thiết đòi hỏi phong cách phải là sự hài hòa cao độ những chỗ độc đáo cả nội dung lẫn hình thức. Còn phong cách phải có phẩm chất thẩm mĩ cao là một vấn đề khác như trên đã nói. Bởi vì có những nhà văn tư tưởng đúng nhưng không lấy gì làm sâu sắc, song lại có những biểu hiện nghệ thuật độc đáo. Ngược lại, cũng có những nhà văn viết không tồi, song cũng không thật hấp dẫn, nhưng tư tưởng lại sâu sắc, thể hiện sự am hiểu cuộc sống một cách kì lạ.

Phong cách tuy là chỗ độc đáo của từng nhà văn nhưng nó vẫn mang dấu ấn của dân tộc và thời đại. Tính dân tộc là thuộc tính tất yếu của văn học, trên ý nghĩa đó, phong cách của nhà văn không thể thoát li thuộc tính này của văn học. Nhưng tính dân tộc còn là phẩm chất của

văn học, phẩm chất này không phải là tất yếu cho mọi nhà văn, mà chỉ có ở những nhà văn nào biểu hiện được tư tưởng tình cảm của những lực lượng xã hội tiêu biểu cho dân tộc, phản ánh được bản chất hoặc một vài khía cạnh bản chất cuộc sống và chiến đấu của dân tộc, sử dụng một cách nghệ thuật những phương tiện hình thức, ngôn ngữ và thể loại của văn học dân tộc. Một nhà văn có phong cách dân tộc, do đó, lại cũng phải thực hiện được xuất sắc những yêu cầu nói trên.

Phong cách dĩ nhiên cũng có tính thời đại, bởi vì không có nhà văn nào thoát li được thời đại của mình. Cái chất trữ tình chính trị mạnh mẽ, thiết tha, gân guốc của Maiacốpxki rất có ảnh hưởng đến nhiều nhà thơ cách mạng các nước, chỉ có thể là con đẻ một thời đại bão táp mở đầu bằng cuộc Cách mạng tháng Mười Nga, v.v... Tuy vậy không thể tán thành khái niệm "phong cách thời đại". Hiển nhiên không ai phủ nhận trong mỗi thời đại nhất định, do cùng có những điều kiện và trình độ phát triển chung của lịch sử, trong sáng tác của nhiều khuynh hướng văn học khác nhau, có thể có những nét chung nào đó về tư duy nghệ thuật và kĩ thuật biểu hiện. Đọc thơ ngày xưa chúng ta thường bắt gặp những bức tranh tĩnh tại, phác nét, phi cá thể hóa v.v... Thơ ngày nay nói chung là những bức tranh động, phân tích, giàu sắc thái cá nhân, v.v... Nhưng trong xã hội có giai cấp đối kháng, những nét chung đó hoàn toàn không đáng kể bên cạnh sự đối lập về thế giới quan, về lí tưởng xã hội - thẩm mĩ và do đó, cả về phương pháp sáng tác. Cần lưu ý thêm rằng, để phủ nhận phương pháp sáng tác, các học giả tư sản đã triển khai vấn đề phong cách trên hai mặt. Trước hết, họ quan niệm văn học là nơi tập hợp kì thú những phong cách độc đáo khác nhau, chứ không có cái gì gọi là nguyên tắc tư tưởng - nghệ thuật chung trong cùng một phương pháp sáng tác cả. Nhưng khi thấy không thể phủ nhận sự tồn tại của những nguyên tắc chung, thì họ lại mở rộng khái niệm phong cách thành "phong cách thời đại" bao trùm tất cả làm lu mờ ranh giới đối lập giữa các phương pháp sáng tác.

Đến đây đã có điều kiện để phân biệt phương pháp sáng tác với phong cách. Có thể nói ngay rằng, sự khác nhau giữa phong cách với phương pháp chung là một điều đã quá rõ. Nhưng hiện nay vẫn còn một sự nhầm lẫn tai hại là không biết phân biệt giữa phương pháp riêng với phong cách. Ví dụ : cho quan hệ giữa phong cách với phương pháp (phương pháp chung) là quan hệ giữa thể và loại, hoặc biến tướng của

quan niệm đó, nhưng lộ liễu hơn, cho rằng phong cách chính là phương pháp riêng. Sự nhầm lẫn này đã gò bó sáng tác, không giúp cho việc hình thành những phong cách phong phú và đa dạng, sẽ làm cho việc nghiên cứu phê bình có chỗ bế tắc, không giải thích nổi tại sao có nhà văn dễ chuyển biến lập trường nhưng phong cách có nhiều nét không thay đổi, mà vẫn tốt ; và cuối cùng, về phương diện lí luận, nếu mới chỉ thấy sự khác nhau giữa phong cách với phương pháp chung mà thôi, thì sẽ có nguy cơ thủ tiêu luôn khái niệm phong cách.

Thật ra, như trên đã nói, nếu phong cách là dấu hiệu trưởng thành của những nhà văn ưu tú, thì phương pháp riêng lại là sở hữu tất yếu của bất kì văn nghệ sĩ nào. Bởi lẽ một khi đã cầm bút, nhà văn vốn đã có một thế giới quan nhất định, hướng tới một lí tưởng xã hội – thẩm mĩ nhất định theo trình độ tư tưởng của họ. Không thể có sáng tác nào mà không có phương pháp. Và nói cho cùng, nhà văn nào cũng có đặc điểm thể hiện trong sáng tác, nhưng đặc điểm mờ nhạt chưa đủ làm nên phong cách. Do đó, chưa nói đến những "nhà văn" chọn sai ngành nghề, ngay những người viết tạm xem được, cũng chưa có thể nói chuyện phong cách. Mặt khác, nếu phong cách biểu hiện ở bất kì một hay vài yếu tố nào đó trong tác phẩm thì phương pháp riêng tập trung biểu hiện ở những yếu tố cơ bản như trên đã nói. Sự khảo sát các yếu tố này chủ yếu không phải là nhằm khám phá cái hay, cái độc đáo, mà trước hết là để đánh giá chất lượng lí tưởng, chiều sâu nhận thức như trên đã nói. Sự khác nhau giữa phương pháp riêng và phong cách còn có thể xét theo các mối tương quan cơ bản khác nữa. Những mối tương quan này vốn dĩ cũng rất gắn liền nhau, thậm chí chỉ là những khía cạnh khác nhau của cùng chung một vấn đề.

Thứ nhất, với thế giới quan. Như trên đã nói, thế giới quan giữ vai trò quyết định trong quá trình hình thành phương pháp riêng, nhưng cá tính không có một tác dụng nào cả. Ngược lại, đối với sự hình thành phong cách thì toàn bộ đời sống tinh thần bao gồm tâm lí, khí chất, hứng thú v.v..., đặc biệt là cá tính, sẽ giữ vai trò quyết định, còn thế giới quan chỉ có tác dụng "cảnh giới".

Chính vì mang tính chất tương đối độc lập như thế, cho nên thế giới quan thay đổi thì phương pháp riêng sớm muộn gì cũng thay đổi, nhưng phong cách có thể có nhiều nét vẫn được kế thừa. Cái say mê tươi tắn của Xuân Diệu ngày nay cũng không hề bị cắt đứt hoàn toàn với sáng

tác trước Cách mạng. Chất trí tuệ dằn vặt của Chế Lan Viên ngày nay đã có gốc gác từ trong *Điêu tàn*. Cũng vậy, cái hồn nhiên của Tế Hanh ngày nay cũng đã được định hình từ thuở... *Hoa niên*. Nguyễn Tuân trong *Sông Đà* với phong cách "chẻ sợi tóc làm tư", "tận bờ sát gốc" vốn cũng là thoát thai từ những phần trong sáng của chàng Nguyễn trước kia. Đọc tạp văn Lỗ Tấn trước và sau khi ông trở thành một chiến sĩ cộng sản lỗi lạc, cũng như đọc *Chuyện cũ viết lại* với *Gào thét* và *Bàng hoàng* của ông, thấy phong cách của ông có tiến triển, nhưng vẫn là nằm chung trên một cái nền nhất quán. Nếu cho phong cách chính là phương pháp riêng, thì thế giới quan thay đổi, phong cách dứt khoát phải thay đổi. Được chỉ đạo bởi một quan niệm như vậy, khi gặp phải những hiện tượng trên thì hoặc là cố giải thích một cách gượng ép rằng những nét phong cách ấy đã được đổi mới hoàn toàn, sự giống với trước chỉ là cái vỏ bên ngoài ; hoặc là làm ngơ phủ nhận những hiện tượng ấy, thậm chí có nơi có lúc lại quy kết nhà văn chưa chuyển biến tư tưởng tốt, còn để rơi rớt lại những tàn tích của tư tưởng cũ, mặc dù điều đó cũng có khi là sự thật, nhưng lại là một vấn đề khác.

Quan niệm thế giới quan thay đổi, phong cách cũng phải thay đổi theo một cách toàn diện, tất yếu cũng sẽ phủ nhận sự giống nhau có mức độ về phong cách ở các nhà văn thuộc hai phương pháp sáng tác khác nhau. Nhưng thực tế không phải như vậy. Sự phân tích tâm lí tinh tế, sắc sảo của Sôlôkhốp – chẳng hạn qua nhân vật Acxinhia – sao rất giống với "phép biện chứng tâm hồn" của L.Tônxtôi. Cái châm biếm cay nghiệt bằng những nghịch lí trong cuộc đời của Lỗ Tấn rất gần gũi với Trang Tử. Và cái phong vị Đường thi của Huy Cận ở bài *Tràng giang* rất dễ nhầm lẫn với Thôi Hiệu qua bài *Hoàng Hạc lâu*. Điều này không có gì lạ, nó chẳng qua là hệ quả của sự thừa nhận phong cách không nhất thiết biểu hiện một cách trọn vẹn và trực tiếp nội dung của thế giới quan. Nó là "chị em" với hiện tượng thế giới quan thay đổi nhưng phong cách không nhất thiết hoàn toàn thay đổi nói trên.

Dĩ nhiên, tuy thế giới quan không đòi hỏi phải thể hiện trọn vẹn trong phong cách, nhưng nó chỉ dung nạp những phong cách phù hợp hoặc ít ra là trung hòa, vô hại đối với nó, và do đó sẽ gạt bỏ những nét phong cách nào tỏ ra để kháng nó. Nói tác dụng "cảnh giới" có nghĩa là như vậy. Do đó, nếu không thể nói thế giới quan thay đổi, phong cách dứt khoát phải thay đổi, thì cũng không thể quả quyết rằng

thế giới quan thay đổi nhưng phong cách dứt khoát không thay đổi. Thay đổi hay không, phải phân tích cụ thể tùy trường hợp cụ thể. Có phong cách thay đổi, có phong cách không thay đổi đáng kể và đồng thời cũng có phong cách thay đổi từng phần. Cái say mê tươi tắn của Xuân Diệu đã tiếp tục tồn tại sau khi đã bỏ đi chất... "vội vàng" hưởng thụ. Cái trí tuệ dằn vặt của Chế Lan Viên cũng đã phải trút đi chất... "điêu tàn" trong suy tưởng. Sự tương đồng của những phong cách trong hai phương pháp sáng tác khác nhau cũng phải được hiểu theo tinh thần như vậy.

Thứ hai, với đối tượng mô tả. Quan điểm duy vật buộc phải thừa nhận rằng, dù phương pháp riêng hay phong cách cũng đều bắt nguồn sâu xa từ hiện thực khách quan, từ thực tiễn cuộc sống của nhà văn. Nhưng đối tượng mô tả cụ thể – một bộ phận của hiện thực khách quan – không có tác động gì đến phương pháp riêng như trên đã nói. Phong cách ổn định của nhà văn cũng không thể quyết định bởi đối tượng mô tả. Tuy vậy, đối tượng mô tả tỏ ra có một tác động nhất định nào đó đối với phong cách. Mác nói :

"Phải chăng tính chất của bản thân đối tượng không thể có một tác dụng nào cả, dù là một tác dụng nhỏ bé với sự nghiên cứu. Và phải chăng cách thức nghiên cứu không nên thay đổi cùng với đối tượng ? Phải chăng khi đối tượng cười thì sự nghiên cứu phải nghiêm nghị, và khi đối tượng nặng nề thì sự nghiên cứu phải thanh nhã"(1).

Nói chung đối với những cái đẹp, cao cả, bi hùng, ngòi bút nhà văn thường mang màu sắc trữ tình, và sẽ chuyển sang sắc thái châm biếm đối với những cái ngược lại. Nhưng những đối tượng có phẩm chất thẩm mĩ trái ngược nhau như vậy vẫn có thể được phản ánh theo một nguyên tắc nhất trí của phương pháp riêng. Lịch sử văn học cũng cho thấy rõ, khi đề tài, tức đối tượng mô tả, được mở rộng, thì cũng góp phần làm cho phong cách trở nên đa dạng. Ở chủ nghĩa cổ điển, đề tài hạn chế, cho nên phong cách cũng không thực phong phú. Ở chủ nghĩa lãng mạn, đề tài tuy có mở rộng, nhưng cách nhìn chủ quan, rốt cuộc đối tượng mô tả cũng còn bị hạn chế, cho nên phong cách cũng không thật nở rộ. Đến chủ nghĩa hiện thực, đề tài thật sự mở rộng, cách nhìn lại khách quan, cho nên phong cách phong phú hơn nhiều.

---

(1) *Mác và Ăngghen bàn về văn học nghệ thuật.* Mátxcơva, 1957, T. II, tr. 454 (tiếng Nga).

Thứ ba, với phương pháp chung. Như trên đã nói, phương pháp riêng chính là những biểu hiện, những thể hiện cụ thể khác nhau của phương pháp chung. Do đó, ngược lại, phương pháp chung, chính là sự khái quát của phương pháp riêng. Mối quan hệ giữa phương pháp riêng với phương pháp chung mới đúng là mối quan hệ giữa *thể* và *loại*. Nhưng mối quan hệ giữa phong cách với phương pháp chung, không giống như mối quan hệ giữa *thể* và *loại* được. Bởi vì cái độc đáo trong sáng tác của nhà văn không nhất thiết, không tất yếu phải là sự thể hiện của những nguyên tắc tư tưởng chung như trên đã nói. Ngược lại cũng vậy, không thể khái quát những "sáng kiến cá nhân, sở thích cá nhân" như Lênin đã nói, thành những vấn đề nguyên tắc chung được. Bởi vì nói độc đáo là nói cái *không giống một ai*, thì làm sao mà khái quát thành cái chung được. Người ta chỉ có thể khái quát những cái không giống nhau thành một cái chung, nhưng nội dung của sự khái quát đó chính lại là bao hàm những *yếu tố giống nhau* trong những cái mới nhìn qua là hoàn toàn khác nhau ấy. Người ta có thể khái quát sáng tác của Tố Hữu, của Chế Lan Viên, của Tế Hanh thành những nguyên tắc hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng không ai có thể khái quát cái yêu thương dịu ngọt của Tố Hữu, cái trí tuệ có phần dằn vặt của Chế Lan Viên, cái hồn nhiên của Tế Hanh thành một cái chung nào cả. Cần phân biệt toàn bộ sáng tác của một nghệ sĩ có phong cách với chính cái phong cách ấy.

Thứ tư, với trào lưu văn học. Nói chung trong một trào lưu văn học có tính tự giác và tính chiến đấu cao thì chỉ có một nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật tức là "phương pháp chung" duy nhất, do đó yêu cầu phương pháp riêng càng nhất trí theo yêu cầu chung càng tốt, nhưng đối với phong cách thì hoàn toàn ngược lại, càng đa dạng càng tốt. Chính vì thế mà Lênin nói : "Không thể chối cãi được rằng trong sự nghiệp đó phải bảo đảm phạm vi hết sức rộng rãi cho sáng kiến cá nhân, cho sở thích cá nhân, đảm bảo phạm vi hết sức rộng rãi cho tư tưởng và sức tưởng tượng, cho hình thức và nội dung"(1).

Dĩ nhiên không thể từ ý kiến này của Lênin để dẫn đến sự phân biệt giản đơn cho rằng sản xuất vật chất thì đồng loạt, chỉ có sản xuất

(1) *Lênin bàn về văn học nghệ thuật*. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 96 (tiếng Nga).

tinh thần mới cần đa dạng. Về sản xuất vật chất, ở phạm vi *loại* vẫn cần phải đa dạng, chỉ phải và nên nhất loạt theo hướng sản xuất công nghiệp ở phạm vi *thể*, nghĩa là ở đơn vị nhỏ nhất, mà cũng cần trừ mĩ nghệ phẩm ra. Ngược lại, sản xuất tinh thần, kể cả sáng tác văn nghệ, vẫn có khía cạnh, khía cạnh cơ bản nữa là khác, cũng rất cần thiết phải "nhất loạt", nói đúng hơn là phải *nhất trí*. Đó là vấn đề thế giới quan, vấn đề lí tưởng xã hội – thẩm mĩ, vấn đề phương pháp sáng tác cả *chung* lẫn *riêng*. Cho nên sự khác nhau về phương pháp riêng là một thực tế phải chấp nhận chứ thật ra vẫn cần sự nhất trí cao độ noi theo cái gương cao nhất trên cơ sở phương pháp chung.

Tóm lại, trong thực tế, một trào lưu văn học có thể có nhiều phương pháp riêng và cũng có nhiều phong cách. Nhưng do phương pháp chung phải nhất trí, do đó phương pháp riêng càng ít xa phương pháp chung (tức là nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật được tổng kết ở dạng tiêu biểu lí tưởng nhất) về khoảng cách và cung bậc càng tốt. Ngược lại, phong cách, cho dù là phong cách có nhiều ưu điểm, cũng không nên độc tôn, mà phải thật nhiều mới tốt.

Vì những lẽ nói trên, cho nên không kể những nhà văn chưa có phong cách, mà ngay đến những nhà văn có phong cách, thì ở họ, tuy rất liên quan với nhau, nhưng phong cách với phương pháp riêng vẫn là hai chuyện khác nhau. Tuy vậy, sẽ là không thấu triệt nếu không cố gắng làm sáng tỏ dù là một vài phương diện nào đó về sự liên quan chặt chẽ giữa phương pháp riêng với phong cách ở những nhà văn lớn, có tài, nghĩa là nhà văn đã có phong cách. Không thể phủ nhận trong thực tế nghiên cứu, ở những vấn đề cụ thể, khó phân biệt đâu là phương pháp riêng, đâu là phong cách, hình như chúng giẫm chân lên nhau. Nhưng điều đó không hề mâu thuẫn với nguyên tắc phân chia rạch ròi giữa phong cách và phương pháp riêng nói trên, nếu trong lí luận biết khái quát nêu lên một nguyên tắc bổ trợ. Đó là sự *chuyển hóa bộ phận* từ phương pháp riêng sang phong cách. Có những yêu cầu nào đó, do phương pháp chung nêu ra mà mỗi nhà văn trong cùng một phương pháp đều thực hiện với ít nhiều mức độ khác nhau. Nhưng đột xuất sẽ có nhà văn quán triệt yêu cầu này một cách toàn diện và triệt để, xuất sắc nhất, tạo nên được một dấu ấn riêng cho mình. Họ vẫn còn giống nhau, nhưng đó chỉ là cái dạng chung chung của yêu cầu ấy, song điều rất khác ở đây là sự thực hiện hoàn mĩ. Lượng ở đây đã biến thành

chất. Đó là trường hợp có thể được gọi là phong cách dân tộc, chẳng hạn sáng tác của Tố Hữu, mặc dù tính dân tộc là yêu cầu tự giác chung của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa. Đặc biệt, sự chuyển hóa bộ phận từ phương pháp riêng sang phong cách này có khi bắt nguồn từ bản lĩnh xã hội của nhà văn. Bản lĩnh xã hội bao gồm sự nhạy bén hiếm có về chính trị và độ dồi dào ít thấy về vốn sống. Một khi những phẩm chất này biểu hiện được trong sáng tác sẽ tạo nên cái độc đáo cho nhà văn. Vạch ra sự chuyển hóa bộ phận này cũng chính là quán triệt phép biện chứng trong việc xác định khái niệm mang ý nghĩa phương pháp luận như sau : *những khái niệm hữu quan, trong những điều kiện nhất định, sẽ chuyển hóa lẫn nhau*. Nghiên cứu phép biện chứng của Hêghen, Lênin đã từng nói : "Những khái niệm của con người không đứng im mà luôn luôn vận động, chuyển từ cái nọ sang cái kia, tràn lan từ cái nọ sang cái kia. Không như vậy, chúng không phải là sự phản ánh của đời sống sinh động. Sự phân tích những khái niệm, việc nghiên cứu chúng, nghệ thuật vận dụng chúng, bao giờ cũng đòi hỏi việc nghiên cứu sự vận động của các khái niệm, mối liên hệ giữa chúng, sự chuyển hóa lẫn nhau giữa chúng"(1).

Nói là sự chuyển hóa bộ phận, bởi lẽ không có nghệ sĩ nào độc đáo được trên toàn bộ những yêu cầu của phương pháp. Không có thể và cũng không thật cần thiết, bởi vì một sự "độc đáo tràn lan" sẽ bao hàm một nguy cơ tiêu diệt chính nó. Dĩ nhiên phải đánh giá cao hơn những người in dấu ấn của mình được nhiều hơn trong việc thực hiện những yêu cầu chung. Như thế là ngay trong trường hợp này vẫn có thể thấy được sự khác nhau giữa phong cách và phương pháp riêng.

Tóm lại, phong cách và phương pháp riêng không phải là hai vòng tròn trùng nhau như đã từng bị ngộ nhận, mà cũng không phải là hai vòng tròn đồng tâm hoặc nội tiếp – cái này không thể bao trùm cái kia. Phong cách và phương pháp riêng là hai vòng tròn ngoại tiếp tuy có liên quan với nhau nhưng gắn liền với những phương diện khác nhau trong chất lượng sáng tạo của nghệ sĩ. Thảng hoặc, có khi chúng là hai vòng tròn giao tiếp, đó chính là lúc mà nhà văn đã quán triệt một cách hoàn mĩ một hay vài yêu cầu nào đó trong phương pháp chung, gây nên một sự chuyển hóa bộ phận nào đó.

---

(1) *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 281.

Có thể thấy các khái niệm phương pháp sáng tác, trào lưu, kiểu sáng tác, phong cách v.v... không hề là những mức độ khái quát khác nhau trên cùng một bình diện, mà là những vấn đề khác nhau trong hoạt động sáng tác và có những ý nghĩa khác nhau trong đấu tranh và phát triển văn học. Khái niệm phương pháp sáng tác là cơ bản, nhưng không phải là duy nhất và bao quát được mọi bình diện đó. Là khái niệm trung tâm, phương pháp sáng tác không phải là trào lưu văn học, mặc dù chúng cùng được xác định bởi một thế giới quan nhất định, trong những điều kiện lịch sử - xã hội nhất định, không phải là kiểu sáng tác, mặc dù cả hai đều là nguyên tắc phản ánh, và không phải là phong cách, mặc dù nó có dạng thức riêng biệt cho từng nhà văn. Trào lưu văn học, kiểu sáng tác, phong cách, mỗi một khái niệm như vậy, do đó ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp đều có liên quan đến một khía cạnh nào đó trong định nghĩa về phương pháp sáng tác. Nhưng cũng chính vì thế mà phương pháp sáng tác lại khác với mỗi một khái niệm nói trên bằng những khía cạnh còn lại trong định nghĩa của mình.

Là khái niệm trung tâm của sáng tác nghệ thuật cho nên khi đem áp dụng vào việc nghiên cứu văn học quá khứ, phương pháp sáng tác sẽ cho thấy rõ hơn quá trình văn học với tất cả các mặt kế thừa, phê phán và sáng tạo của nó. Nói như thế không có nghĩa là văn học ở giai đoạn sau hơn hẳn văn học ở giai đoạn trước, bởi vì chỉ riêng phương pháp sáng tác chưa đủ làm nên toàn bộ giá trị của văn học. Và chăng, khác với khoa học, tinh hoa của văn học nghệ thuật ở mỗi thời kì là không lặp lại và không thay thế được. Tiếp theo, trên một yêu cầu hạn chế, chúng ta chỉ bắt đầu từ chủ nghĩa cổ điển trở đi, nhưng sẽ có đối sánh ít nhiều với các thời kì văn học trước đó.

Chương XXV. CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN

Khái niệm "cổ điển" có một lai lịch khá dài qua các hàm nghĩa khác nhau. Vào thế kỉ II TCN, nhà lí luận Arixtốt đã phân thơ văn Hi Lạp thành từng loại, từng hạng (classe), ý muốn giới thiệu những tác phẩm cho người đọc, và dần dần đem vào giảng dạy ở các lớp học (classes) trong nhà trường. Từ đó người ta quen gọi các tác phẩm được Arixtốt xếp loại hoặc các loại thơ văn ưu tú mẫu mực khác, không kể xưa hoặc nay, là những tác phẩm cổ điển (classiques).

Một số nhà văn tiêu biểu thế kỉ XVII ở Pháp như Raxin, Malécbơ, Boalô v.v... kêu gọi mô phỏng những loại tác phẩm cổ điển này trong văn học cổ đại Hi Lạp, La Mã. Lại có một số nhà văn như Êvrơmôn, Pêrôn, v.v... cho rằng không cần thiết như vậy, mà nhấn mạnh cần phải sáng tạo ra cái mới. Đương thời chưa ai được gọi hoặc tự xưng là theo chủ nghĩa cổ điển. Người ta chỉ phân biệt hai loại nhà văn nói trên thành phái cũ (les ansiens) và phái mới (les modernes).

Đến thế kỉ XVIII, một số nhà văn, nhất là Vonte, duyệt lại các tác phẩm thế kỉ XVII thấy có nhiều tác phẩm xứng đáng là mẫu mực để học tập. Từ đó khái niệm "chủ nghĩa cổ điển" mới chính thức ra đời để chỉ một hiện tượng văn học mà tiêu biểu là của thế kỉ XVII ở Pháp. Như thế, trong quá trình diễn biến của mình, khái niệm "cổ điển" có mang hàm nghĩa "cổ đại", nhưng nhiều hơn là "mẫu mực", "ưu tú". Và trên ý nghĩa đó, người ta có thể dùng từ "cổ điển" để chỉ một số nhà văn và tác phẩm tiêu biểu của bất kì thời đại nào, kể cả thời hiện đại. Riêng Hêghen cũng lí giải "cổ điển" là "mẫu mực", "ưu tú" bao gồm những loại tác phẩm mà nội dung "ý niệm tuyệt đối" bên trong thống nhất hài hòa cao độ với cái vỏ vật chất cụ thể – cảm tính bên ngoài. Nhưng ông cho rằng chỉ có nghệ thuật cổ Hi Lạp mới đạt đến hình thái (kunstform) "cổ điển".

Chúng ta hiểu "chủ nghĩa cổ điển" là một hiện tượng văn học lịch sử – cụ thể, hình thành trên một cơ sở xã hội và ý thức hệ nhất định, tiêu biểu là của thế kỉ XVII ở Pháp. Nhưng ở đây sẽ không trình bày

nó như một trào lưu văn học, mà là theo nghĩa một phương pháp sáng tác như đối với chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v... sau này.

I - CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC

Ăngghen viết : "Nước Pháp là nước mà cuộc đấu tranh giai cấp mỗi lần đều được tiến hành đến sự quyết định hoàn toàn hơn ở đâu hết và do đó là nước mà các hình thức chính trị thay đổi, trong đó cuộc đấu tranh giai cấp diễn ra và thu được kết quả có những nét rõ rệt nhất. Là trung tâm của chế độ phong kiến Trung cổ, từ thời kì Phục hưng là nước cổ điển của chế độ quân chủ tập quyền, nước Pháp trong Đại cách mạng đã đập tan chế độ phong kiến và đã đem lại cho nền thống trị của giai cấp tư sản một tính chất thuần túy cổ điển mà không nước châu Âu nào đạt tới được" (Tựa *Ngày 18 tháng Sương mù của Luy Bônapác*). Điều này góp phần giải thích tại sao những phương pháp sáng tác từ chủ nghĩa cổ điển trở đi, phần lớn đều được hình thành một cách điển hình ở Pháp. Riêng chủ nghĩa cổ điển Pháp hình thành trên cơ sở nhà nước phong kiến tập trung trong thế quân bình của hai giai cấp phong kiến và tư sản. Ăngghen cũng cho rằng chế độ xã hội thế kỉ XVII ở Pháp như là một thời kì quá độ giữa cái cũ và cái mới, như là một lực lượng "ở giữa giai cấp quý tộc và tư sản trong thế quân bình đối lập với nhau"[1]. Trên đà phát triển tương đối mạnh mẽ, giai cấp tư sản thế kỉ XVII ở Pháp đòi hỏi một thị trường thống nhất. Do đó, nó mâu thuẫn trước hết với bọn phong kiến cát cứ, chứ chưa phải với toàn bộ chế độ phong kiến nói chung. Ngược lại, để mưu cầu sự thống nhất đó, nó phải dựa vào giai cấp phong kiến tập quyền ở trung ương, bọn này vốn cũng muốn dựa vào giai cấp tư sản để thôn tính bọn phong kiến cát cứ. Điều này giải thích tại sao chủ nghĩa cổ điển phản ánh ý thức hệ tư sản nhưng lại mang màu sắc phong kiến.

Ngay cơ sở ý thức triết học của chủ nghĩa cổ điển là chủ nghĩa duy lí của Đêcác, xét về mặt nào đó, cũng thể hiện sự thỏa hiệp về thế giới quan và nhân sinh quan của hai giai cấp trong thế quân bình đó. Phát súng đầu tiên của chủ nghĩa cổ điển là việc ra mắt công chúng vở bi kịch *Lơ Xít* của Cornây vào năm 1637, cũng là năm xuất bản tác phẩm triết học tiêu biểu của Đêcác *Bàn về phương pháp*. Chủ nghĩa duy lí của Đêcác là một thứ triết học nhị nguyên. Ông thừa nhận sự song song tồn tại của thế giới vật chất với thế giới tinh thần, nhưng không quả quyết cái nào mang *tính thứ nhất*. Công thức nổi tiếng của Đêcác : "Tôi

(1) Mác, Ăngghen. *Tuyển tập*. Mátxcơva, 1955, T. IV, tr. 304 (tiếng Nga).

tư duy tức là tôi tồn tại" (Cogito ergo sum). Tư duy là hoạt động của lí tính, tất cả đều phải dựa vào lí tính mà phán đoán. Đương thời, chủ nghĩa duy lí này có ý nghĩa tiến bộ lớn lao vì nó tiếp tục làm lung lay uy quyền của giáo hội và phương pháp tư biện trung thế kỉ. Đêcác vứt bỏ mọi khái niệm đã thu lượm được trong sách vở cũ, tiến hành một sự san bằng (table rase), xóa bỏ nhận thức đã có từ trước. Đó là thái độ hoài nghi khoa học ("Tôi hoài nghi, tức là tôi tư duy"). Khẳng định tính khả tri của thế giới, ông chủ trương tiến hành phân tích khoa học đối với mọi sự vật.

Nhưng vì không khẳng định tính thứ nhất của thế giới vật chất, hậu quả là trong ý thức của Đêcác vẫn dành một vị trí cho thần. Trong *Bàn về phương pháp*, ông thành thật thừa nhận nguyên tắc đạo đức của mình là "phục tùng pháp luật và tập tục của nhà nước ta, kiên quyết tuân thủ cái tôn giáo mà do lòng nhân từ của thượng đế đã làm cho tôi được giáo dục từ thuở bé". Triết học nhị nguyên không tránh khỏi rơi vào chủ nghĩa duy tâm. Ngay công thức : "Tôi tư duy tức là tôi tồn tại" cũng không lệ ngoại. Lí tính ở đây với lương tri lương năng mà ông lí giải một cách tiên thiên đều hoàn toàn tách rời với thực tiễn và kinh nghiệm. Ông nói : "Năng lực giỏi phán đoán và phân biệt thật giả – kì thực đó là lương tri và lí tính mà người ta nói – trong tất cả mọi người vốn sinh ra là bình đẳng". Có thể thấy từ đấy Đêcác khó mà thiết lập được quan hệ đúng đắn giữa lí tính và cảm tính, giữa nhận thức và thực tiễn. Nhấn mạnh một chiều lí tính, ông coi nhẹ vai trò của nhận thức cảm tính cùng tầm quan trọng của thực tiễn. Tất cả những điều này đều tác hại đến việc lí giải đúng đắn hoạt động sáng tác văn học nghệ thuật. Hơn nữa, Đêcác còn xem nhẹ vai trò của tình cảm và tưởng tượng, cho văn nghệ chỉ hoàn toàn là sản vật của lí trí. Tiêu chuẩn phải trái, thiện ác, đẹp xấu của ông đều quy về chủ quan.

Nếu chủ nghĩa chuyên chế bảo đảm bá quyền cho nhà vua và tôn ti trật tự trong xã hội thì chủ nghĩa duy lí đem lại những quy định ngặt nghèo, chi phối mọi mặt hoạt động tinh thần.

II – NHÂN VẬT TRUNG TÂM

Phản ánh những tính chất và nhu cầu của nhà nước phong kiến tập trung thế kỉ XVII và chủ nghĩa duy lí của Đêcác, chủ nghĩa cổ điển xem nhân vật trung tâm có tính chất lí tưởng là những con người đặt lí trí lên trên tình cảm, chiến thắng đam mê, coi nhẹ lợi ích cá nhân, phục tùng cho lợi ích và danh dự của quốc gia và dòng dõi. Điều này có khác với phương pháp sáng tác trong văn học cổ Hi – La và chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng.

Nhân vật lí tưởng trong văn học cổ Hi – La là những con người anh hùng, chưa có ý thức về đời sống cá nhân, họ tìm lẽ sống trọn vẹn trong việc phục vụ quyền lợi của một thành bang, một bộ tộc, một quốc gia. Họ say sưa lập chiến công cho tập thể, không cần phải trải qua đấu tranh giằng xé trong bản thân. Asin trong *Iliát*, mặc dù biết trước số phận đoản mệnh của mình, vẫn bất chấp lời khuyên của mẹ, hiên ngang đi vào cõi chết : "Con sẽ thở hơi thở cuối cùng và thây con sẽ phơi trong cát bụi ; nhưng trước giờ phút bất hạnh đó, con phải chiếm được một chiến công hiển hách không bao giờ phai mờ...". Với những sắc thái và cung bậc khác, Uylítxơ trong *Ôdixê*, Prômêtê trong *Prômêtê bị xiềng*, Ênê trong *Ênêit*, v.v... cũng đều thể hiện một tinh thần như vậy.

Thời đại Phục hưng bắt đầu hình thành quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa trong lòng chế độ phong kiến. Chủ nghĩa duy vật và thuyết vô thần cũng bắt đầu chiếm ưu thế. Phản ánh những phẩm chất thẩm mĩ của thời đại, chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng chọn nhân vật trung tâm là những người mang lí tưởng nhân văn chủ nghĩa của giai cấp tư sản đang lên. Trút bỏ những ràng buộc của lễ giáo và thần quyền, những con người này tự cảm thấy được sự tôn nghiêm cùng những tiềm năng phát triển vô hạn, luôn luôn tìm tòi, tiếp bước với tất cả nhiệt tình của mình. Đó là những con người biết suy nghĩ và hành động. Suy nghĩ để mà hành động, hành động có suy nghĩ. Họ gần như không bị thần linh chi phối. Con người của Sếcxpia hi sinh một cách có ý thức cho chính nghĩa, nhưng đó là chân lí do bản thân mình tìm ra. Nó tự quyết định lấy vận mệnh của chính mình. Hămlét cần tìm ra chân lí, phải tự mình kiểm tra sự thật trước khi hành động. Lời nói của bóng ma – dù là bóng ma vua cha – chưa đủ để thuyết phục chàng. Có một bước tiến khá xa so với hành động báo thù cho cha của Ôréxtơ hoàn toàn do thần Apôlông xui khiến trong bi kịch của Etsin xưa kia. Nhưng con người của Sếcxpia, tiêu biểu cho chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng vẫn còn dáng dấp những nhân vật anh hùng ca. Tuy họ đã có ý thức về cá nhân nhưng vẫn tìm được sự hài hòa chung với tập thể. Động cơ hành động của họ luôn luôn lớn hơn quyền lợi của bản thân. Ôtenlô giết Đexđêmôna không phải vì chuyện ghen tuông thường tình. Khi đưa bàn tay rắn chắc như gông cùm siết chặt cổ người yêu, Ôtenlô không hề chỉ nghĩ rằng Đexđêmôna đã phản bội mình, mà đã rạch ròi tuyên bố : "Nàng phải chết, nếu không, nàng còn phản bội nhiều người đàn ông khác nữa". Khi biết mình sai lầm, cho dù chỉ vì nhầm lẫn vô ý thức, chàng rất nghiêm khắc trong việc tự xử mình. Ở đây chân lí và công lí bao hàm ngay trong chủ thể, mang một sự hòa điệu nội tại, dường như vốn thuộc bản chất con người chứ không phải ở sức mạnh của tập tục, pháp quyền, ở nghĩa vụ trừu tượng bên ngoài, không có sự

mâu thuẫn giữa say mê riêng và quyền lợi chung. Con người ở đây như là trung tâm vũ trụ, mực thước của mọi sự vật. Sở dĩ như thế bởi vì vào thế kỉ XVI, những quan hệ xã hội trung cổ đang sụp đổ, trật tự tư sản đang mới dựng lên, con người đã thoát khỏi cái cũ, nhưng chưa bị ràng buộc bởi những khuôn phép mới.

Nhân vật trung tâm của chủ nghĩa cổ điển có khác. Tuy nó cũng hành động theo lí trí chứ không phải theo thần quyền, nhưng luôn luôn phải đấu tranh với say mê và dục vọng riêng để phục tùng và phục vụ cho quyền lợi chung. Tuy các nhà văn cổ điển chủ nghĩa cũng đề cao sự hòa điệu giữa cá nhân và xã hội, nhưng là theo hướng buộc cá nhân phải phục tùng nhiệm vụ, tức là phục tùng nguyên lí nhà nước trừu tượng. Có thể lấy bi kịch *Lơ Xít* của Cornây làm ví dụ. Rôđrigơ không thể vì tình yêu của Simen mà không giết bố nàng để rửa nhục cho cha mình. Simen không thể vì tình yêu say đắm với Rôđrigơ mà quên chuyện báo thù cho cha, dù chỉ là sự cưỡng bức mình chứ không phải tự nguyện. Đôi lứa vừa tình nhân vừa cừu địch này, lí trí tỉnh táo vì nghĩa vụ đến mức không những tán thành mà thậm chí còn tạo điều kiện cho hành động trả thù lẫn nhau giữa hai người. Giết Đông Gormát, Rôđrigơ đã trao gươm cho Simen bảo hãy giết mình đi để trả thù cho cha nàng. Còn Simen thì về sau cũng thổ lộ với Rôđrigơ : "Bằng việc xúc phạm đến thiếp, chàng đã tỏ ra xứng đáng với thiếp. Nhưng thiếp phải giết chàng để được xứng đáng với chàng". Quả là họ đã suy nghĩ, phát ngôn, hành động một cách duy lí theo những tiêu chuẩn đạo đức thẩm mĩ của nhà nước phong kiến tập trung thế kỉ XVII. Cái riêng ở đây bị khuất phục, chứ không phải hài hòa trong cái chung. Điều này phản ánh con đường phát triển quanh co nhưng tất yếu của cá tính tư sản trong một giai đoạn lịch sử nhất định. Nó không còn tính chất thuần vẹn (entier) và có tính chất khổng lồ (titanique) như thời Phục hưng, nhưng cũng chưa phải là những cá nhân riêng tư (individu) thâm ngấm chủ nghĩa cá nhân độc tôn cực đoan như những nhân vật trung tâm phản diện của chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XIX.

Hiển nhiên không phải tất cả các nhà văn cổ điển chủ nghĩa đều trực tiếp xây dựng loại nhân vật trung tâm nói trên, nhưng những loại nhân vật khác mà họ khắc họa đều được chiếu sáng, soi rọi bởi nhân vật lí tưởng đó. Nhân vật trong bi kịch của Raxin nô lệ cho những đam mê thì chỉ mang lại những đau thương tang tóc. Còn những con người hoặc những con vật tượng trưng cho con người, mang những thói hư tật xấu khác thì lại bị chê cười trong hài kịch của Môlie hoặc trong thơ ngụ ngôn của La Phôngten.

III - NGUYÊN TẮC XÂY DỰNG TÍNH CÁCH

Nhà văn học sử Lăngxông viết : "Điểm xuất phát của *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của Boalô cũng chính là điểm xuất phát của *Bàn về phương pháp*, tức là lí tính" (*Lịch sử văn học Pháp*). "Lí tính" phi lịch sử - cụ thể là nguyên tắc quán xuyến trong *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của Boalô, nhà lập pháp của chủ nghĩa cổ điển, sẽ chi phối một cách nghiêm ngặt việc xây dựng hình tượng của chủ nghĩa cổ điển. Trong chương I của tập sách, Boalô đã viết như sau :

"Phải yêu lí tính, hãy để cho hết thảy văn chương của anh mãi mãi có được giá trị và hào quang của lí tính... Lí tính trong hành trình của nó chỉ có một con đường".

Boalô khuyên nhà văn xây dựng nhân vật cũng phải như vậy : "Viết về mỗi người phải luôn luôn theo sát không lúc nào được rời bản tính của nó". Trong chủ nghĩa cổ điển, tính cách nhân vật có dáng dấp như là một sản phẩm của hoạt động tư duy nhằm trừu tượng hóa nhân vật. Triết học Đêcác về căn bản chỉ thừa nhận một phương pháp nhận thức thực tại duy nhất là sự khái quát hóa duy lí chủ nghĩa. Đi sâu nghiên cứu phân tích nhân vật, các nhà văn cổ điển chủ nghĩa cốt làm nổi bật và phóng đại nét tính cách nào mà họ cho là bản chất nhất. Nguyên tắc này cũng có tác dụng tốt trong việc xây dựng nhân vật, tạo nên được những tính cách thấu triệt. Chủ nghĩa duy lí đã soi sáng vào chỗ uẩn khúc của tâm lí, của lòng người, tuyệt đối hóa cái cao cả trong các nhân vật của Cornây, cái thấp kém ở các ông hoàng bà chúa của Raxin v.v... Từ đó những Hécmiôn phức tạp, Ăngđrômác thủy chung, Giuốcđanh hám danh, Ácpagông keo kiệt, Orgông mê đạo, rồi những con sư tử hách dịch, những con sói tàn ác v.v... đã trở thành những tính cách sắc sảo, góp phần mở đường cho chủ nghĩa hiện thực sau này.

Nhưng cũng chính vì chủ nghĩa duy lí của Đêcác coi bản chất con người là một thực thể tuyệt đối, nên những tính cách trong chủ nghĩa cổ điển có phần trừu tượng, thiếu cá tính sinh động. Ngay trong *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của Boalô, nói một cách nghiêm ngặt, chưa có lí luận về điển hình theo nghĩa chặt chẽ của khái niệm này. Ông bàn đến việc xây dựng nhân vật gần như "loại hình" (tính khái quát cao nhưng thiếu cá tính) hoặc là "định hình" (người xưa miêu tả tính cách thế nào thì bây giờ miêu tả thế ấy). Cũng như Hôraxơ xưa kia, ông nói : "Viết Agamemnông thì phải tả thành kiêu ngạo ngang tàng. Viết Ênê thì phải làm rõ cái oai phong" v.v... Các nhà văn cổ điển chủ nghĩa muốn đi tìm cái bản chất tinh túy cố định, vĩnh cửu của con người, và gạt bỏ cái riêng tây, phủ nhận cái đột biến. Vì vậy mà cá tính nhân vật thường

mờ nhạt. Khó mà thấy sự khác nhau về mặt cá tính giữa Rôđrigơ và Simen.

Trong văn học cổ đại, nhân vật cũng thiếu cá tính, nhưng nguyên nhân có khác với chủ nghĩa cổ điển. Đó không phải là nguyên nhân về mặt triết học, mà chủ yếu là về mặt thực tại. Lúc bấy giờ con người hoàn toàn thống nhất với những điều kiện khách quan của hoạt động sinh tồn. Những phương tiện sản xuất chưa bị tách rời khỏi người sản xuất, mà được coi như cơ thể của họ được nối tiếp. Đặc biệt về phương diện quan hệ sản xuất, con người cổ đại tự xem mình "như một thành viên tự nhiên của tập thể". Những điều kiện xã hội đối với họ cũng tự nhiên như những điều kiện của thiên nhiên. Tập thể xã hội đối với họ là một chỉnh thể, và họ hòa lẫn vào trong đó. Họ chưa phân hóa khỏi chỉnh thể để trở thành một cá nhân tách bạch, chỉ liên hệ với tập thể một cách gián tiếp. Nói chung trong các hình thái xã hội tiền tư bản, "cá nhân không bao giờ có thể hoạt động tách rời rõ rệt như trạng thái của cá thể khi tồn tại như là một cá nhân tự do" (Mác). Cái riêng ở đây hòa lẫn trong cái chung, chứ không phải bị lấn át bởi cái chung. Đó là tình hình chung của văn học cổ Hi – La.

Đến chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, nhân vật rất giàu cá tính. Hêghen đòi hỏi nhân vật điển hình phải là "một con người toàn vẹn có sinh khí, chứ không phải là một vật phẩm trừu tượng mang một đặc trưng tính cách độc lập nào đó", và có nhận xét rằng, nhân vật của Sếcxpia thuộc loại trước và nhân vật trong kịch cổ điển chủ nghĩa Pháp thuộc loại sau. Quả vậy, do cá tính hóa cao độ, thế giới nhân vật của Sếcxpia là thế giới "của vạn tâm hồn", mỗi người mỗi vẻ. Cùng yêu đương cuồng nhiệt, nhưng Rômêô khác với Hămlét, và Giuyliét đâu có giống Ôphêlia. Cùng trả thù cho cha nhưng Hămlét khác Laécto. Chàng đã trải qua rất nhiều hoài nghi, bi quan, do dự... Còn Laécto thì bừng bừng nộ khí đòi trừng trị thủ phạm ngay tức khắc. Cùng tham quyền cố vị nhưng Risa III, Măcbét, Clôđiuýt vẫn là ba cá tính khác nhau. Risa III tàn bạo, gian xảo nhưng cũng đầy nghị lực, kiên quyết và hay trào phúng ; còn Măcbét tàn bạo chỉ vì bị xúi giục cho nên hay run sợ, hoảng hốt, thiếu tự tin, và nói như Bêlinxki, y "trở thành một tên hung bạo chỉ vì yếu đuối chứ không phải vì quen làm việc ác". Clôđiuýt là "trung bình cộng" của hai nhân vật ấy. Không tìm thấy được những tính cách đa dạng như vậy ở Raxin, Môlie, hoặc Cornây.

Bêlinxki có nhận xét rằng : "Người hà tiện của Môlie là sự nhân hóa có tính chất hùng biện của tính hà tiện". Khái quát hơn, Létxing còn cho rằng những nhân vật trong chủ nghĩa cổ điển chẳng qua là "quan niệm về tính cách được nhân cách hóa" ; có nghĩa là nhân vật xây dựng được không xuất phát từ nhân vật hiện thực sinh động, kết quả là chỉ

có tính cách đơn nhất, độc diện, không đa dạng. Con người trong thực tế, mặc dù có thể có vài nét tính cách nổi bật, nhưng châu tuần chung quanh đó vẫn còn có những nét tính cách khác. Điều này vốn liên quan chặt chẽ với sự khái quát duy lí chủ nghĩa nói trên. Một khi đã tuyệt đối hóa cái chung, cái bản chất nhất thì sẽ làm cho tính cách không những thiếu cá tính sinh động, mà còn trở nên một chiều, đơn thuần, không gần gũi cuộc sống. Về điều này, chủ nghĩa cổ điển cũng rất khác với chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng. Trong bài viết *Nhàn đàm khi trà dư tửu hậu* (Table-talk), Puskin có một nhận xét lí thú như sau : "Những nhân vật của Sếcxpia không phải là những điển hình của sự say mê, của thói xấu nào đó như ở Môlie, mà là những con người sống động, còn nhiều thói xấu, nhiều khát vọng, cảnh ngộ lại triển khai trước mặt công chúng những tính cách nhiều mặt, muôn màu muôn vẻ của họ. Môlie tả một kẻ đại hà tiện và chỉ có hà tiện mà thôi, còn nhân vật Sâylốc của Sếcxpia thì vừa là hà tiện, vừa ranh mãnh, vừa hằn thù, vừa yêu con lại vừa sắc nhạy thông minh. Kẻ đạo đức giả của Môlie tán tỉnh vợ ân nhân của mình rất giả dối, nhận lấy quyền kế thừa tài sản cũng rất giả dối, bưng một cốc nước uống cũng rất giả dối. Kẻ đạo đức giả của Sếcxpia với một vẻ hư rỗng khi đọc lời phán quyết của tòa án, nhưng tỏ ra rất công minh, hao tâm tốn sức mượn sự phán quyết của nhân viên chính phủ để biện bạch cho sự tàn bạo của mình. Y giả danh vô tội bằng sự ngụy biện mạnh mẽ và có sức thuyết phục, chứ không phải với thái độ buồn cười có vẻ thận trọng chân thành. Ăngiêlô là kẻ đạo đức giả chỉ vì những hành động công khai mâu thuẫn với những dục vọng được che đậy của y". Và hãy nói riêng về nhân vật Sâylốc trong *Lái buôn thành Vơnido*. Y rất keo kiệt nhưng có lúc lại thích vung tiền ra cho vay mà không mong ngày hoàn lại. Y nghĩ rằng Antôniô không thể trả được, và y sẽ được xẻo thịt con nợ này đúng như bản giao kèo đã quy định. Ngày ấy đã đến, y thích thú cho đây là "ý thích của tôi. Tôi thâm thù, tôi căm ghét Antôniô". Đây là một sự hằn thù cay độc, hơn thế nữa là một sự báo thù, bắt nguồn từ lòng tự ái và tự tôn dân tộc. Sâylốc là người Do Thái, loại người tha phương giàu có, rất hợm của, nhưng cũng thường bị dè bỉu, cho nên rất căm ghét những người dị tộc, hễ có dịp là trả thù. Sâylốc đã thổ lộ : "Khi một người Do Thái bị người Cơ đốc giáo làm nhục thì họ chịu nhẫn nhục..., để làm gì ? Để trả thù chứ để làm gì nữa". Ácpagông không thể có một ý nghĩ như thế, cho nên gặp một trường hợp tương tự, chưa biết y sẽ xử lí như thế nào, nhưng có một điều chắc chắn là y sẽ không bao giờ chịu bỏ mất khoản nợ cho vay. Sâylốc lại rất mực thương yêu vợ con. Khi biết con gái, nàng Giétxica, đem chiếc nhẫn đổi lấy một con khỉ, y hoảng hốt kêu lên rằng dù có đổi lấy một rừng khỉ cũng không thể được. Chả

là vì chiếc nhẫn đó là kỉ vật của người vợ quá cố trao cho y lúc hai người mới yêu nhau... Còn Ácpagông định dựng vợ gả chồng cho con cái thế nào thì đã rõ. Đối với y, tất cả, tất cả vì đồng tiền.

Hămlét cũng là một tính cách đa dạng. "Các anh đừng nên nói đây là một con người hiểu biết sâu sắc nhiệm vụ của con người và mục đích của cuộc sống, muốn làm điều tốt đẹp, song vì mất hết nghị lực của tâm hồn, nên không thể làm được việc tốt nào và đau khổ nhận thấy sự bất lực của mình. Các anh hãy nói đây là Hămlét" (Bêlinxki). Thế nhưng trong vở bi kịch cùng tên, nhà văn cổ điển chủ nghĩa Nga Xumarucốp "đã tả Hămlét chỉ đơn thuần là hóa thân của lòng báo thù"[1].

Chủ nghĩa duy lí quan niệm bản chất con người là vĩnh hằng bất biến, không phụ thuộc vào không gian và thời gian, cho nên tính cách nhân vật không những thiếu màu sắc thời đại, mà cũng thiếu bản sắc dân tộc. Đã đành trong *Bàn về nghệ thuật thơ ca*, Boalô có nói : "Cũng phải nghiên cứu phong tục tập quán các nước, các thời. Khí hậu làm cho tính khí con người khác nhau". Nói đến phong tục tập quán, khí hậu là có liên quan ít nhiều đến tính dân tộc. Nhưng thật ra, Boalô chỉ ghi nhận tác dụng của nó đến khí chất (humeur), chứ không gây ảnh hưởng gì đến "tính cách", "bản tính" (propre caractère). La Bruyerơ còn nói thẳng rằng : "Mặc dù chúng (chỉ những tính cách - P.L) nhiều khi được vay mượn ở triều đình Pháp và ở những con người nước tôi, không thể vì vậy mà thu hẹp ý nghĩa của chúng, đem gán chúng cho một triều đình thôi, đặt chúng vào một nước thôi. Làm khác đi cuốn sách của tôi sẽ mất nhiều ý nghĩa bao quát của nội dung và công dụng, sẽ xa rời kế hoạch mà tôi đã đặt ra cho mình là mô tả những con người nói chung" (*Những tính cách*).

Chủ nghĩa duy lí quan niệm bản chất sự vật một cách siêu hình, tĩnh tại, cho bản tính con người là dĩ thành bất biến, cho nên tính cách trong chủ nghĩa cổ điển không phát triển. Mở màn là Táctuýp thì đóng màn vẫn là tên đạo đức giả ấy. Mở màn là một lão hà tiện, thì đóng màn vẫn là anh chàng Ácpagông không có gì khác. Trong lúc đó, những nhân vật trong chủ nghĩa hiện thực, tính cách không lúc nào đứng yên : AQ, chị Dậu, Sáclơ v.v...

Tính cách thiếu cá tính, độc diện, thiếu bản sắc dân tộc, không phát triển, v.v... có căn nguyên ở chủ nghĩa duy lí, nhưng cũng đều có căn nguyên trực tiếp vì chủ nghĩa cổ điển coi nhẹ việc xây dựng hoàn cảnh điển hình. Mà xét cho cùng, việc coi nhẹ hoàn cảnh điển hình này cũng

---

(1) Rêviakin. *Vấn đề điển hình trong văn học nghệ thuật*. Nxb Giáo khoa - Sư phạm quốc gia, Mátxcơva, 1959, tr. 240 (tiếng Nga).

có nguồn gốc ở chủ nghĩa duy lí, vì như trên đã nói, Đêcác quan niệm bản chất con người là muôn thuở không phụ thuộc vào hoàn cảnh lịch sử - cụ thể. Cho nên, thật ra những hiện tượng trên kia có tác động qua lại trên cùng một căn nguyên. Trước kia Điđorô cũng đã từng nhận xét Môlie đã quá chú ý đến tính cách mà coi nhẹ hoàn cảnh. Ông còn nói chung về các nhà văn cổ điển chủ nghĩa rằng : "Thường thì người ta tìm kiếm những cảnh trong đó tính cách bộc lộ một cách xác định, rồi người ta nối những cảnh đó lại". Theo ông, đáng lẽ "địa vị xã hội, những nhiệm vụ của nó, những đặc quyền đặc lợi của nó, những khó khăn của nó phải là cơ sở của tác phẩm". Trong lúc đó ở chủ nghĩa cổ điển, những quan hệ giai cấp phức tạp, những tình thế đấu tranh xã hội phong phú, những cảnh đời muôn màu muôn vẻ đều không được đưa vào tác phẩm như chủ nghĩa hiện thực. Trong tác phẩm cổ điển chủ nghĩa, chúng ta thường chỉ bắt gặp những nét về ngoại cảnh hiện ra như một khung trang trí. Diện mạo hiện thực thường được tái hiện một cách hạn chế, Boalô chỉ kêu gọi "nghiên cứu cung đình, hiểu biết thành thị". Tất nhiên là chủ nghĩa cổ điển có nêu khẩu hiệu "mô phỏng tự nhiên" nói chung. Điều đó trước hết là vì, triết học duy lí cho rằng cái đẹp phải gắn liền với cái thật : "Chỉ có thật mới đẹp, chỉ có thật mới đáng yêu" (Boalô). Mà cũng theo ông, "Tự nhiên là chân thực, người thực có thể thể nghiệm được". Do đó, Boalô mới kêu gọi : "Hãy để cho tự nhiên trở thành đối tượng nghiên cứu duy nhất". Tự nhiên (nature) không phải chỉ có thiên nhiên, mà là thế giới khách quan nói chung. Trên ý nghĩa này mà nói, khẩu hiệu "mô phỏng tự nhiên" của chủ nghĩa cổ điển là sự tiếp tục "triết lí tự nhiên" của thời đại Phục hưng. Nhưng đối với chủ nghĩa cổ điển, không phải cái gì của "tự nhiên" cũng được phản ánh. Tự nhiên phải được lí trí gạn lọc, sắp xếp lại. Sự mô phỏng tự nhiên ở đây thực ra là dừng lại ở bản chất duy lí mà không đi vào thế giới nội tâm vô cùng phức tạp, "bất hợp lí" của con người cùng nguồn gốc của nó là đời sống hiện thực muôn màu muôn vẻ bên ngoài. Hiển nhiên nó càng không chú ý mô tả phong tục tập quán, những sắc thái riêng biệt trong đời sống của một dân tộc, một thời đại.

Thật ra, mặc dù "tự nhiên" bao gồm cả xã hội, nhưng các nhà văn cổ điển chủ nghĩa lại quan niệm con người là sản phẩm của lí tính tuyệt đối theo lôgíc "Tôi tư duy tức là tôi tồn tại" của Đêcác. Họ chưa thể nào có quan niệm con người là "con người xã hội" (l'homme sociat) như các nhà văn hiện thực mà tiêu biểu là Bandắc sau này. Cho nên họ cũng chưa có thể, và do đó cũng tự thấy không cần thiết tiến hành

điển hình hóa những hoàn cảnh xã hội lịch sử – cụ thể vào trong tác phẩm của mình. Nhưng cũng chính vì thế mà ngược trở lại, các nhà văn cổ điển chủ nghĩa chưa có thể thực sự xây dựng được những "điển hình xã hội" như các nhà văn hiện thực chủ nghĩa mà chỉ có thể khái quát được những "điển hình tâm lí" như ta đã biết. Nói "điển hình xã hội" không phải là nói những điển hình vốn có trong xã hội, mà đã nằm trong hình thái nghệ thuật, nhưng nó mang nội dung xã hội lịch sử – cụ thể về giai cấp, thời đại và dân tộc. "Điển hình tâm lí" chỉ bao gồm những đặc trưng nổi bật nào đó về tư tưởng (danh dự, nghĩa vụ, v.v...) và tình cảm (tình yêu, tình bạn, trung thực, giả dối, v.v...). Dĩ nhiên không nên tuyệt đối hóa sự khác biệt giữa "điển hình xã hội" và "điển hình tâm lí". Bất kì "điển hình xã hội" nào cũng có một vài trạng thái tâm lí nổi bật. Ngược lại, bất kì "điển hình tâm lí" thành công nào, xét cho cùng, cũng là con đẻ của hoàn cảnh xã hội lúc bấy giờ. Có điều tính chất xã hội đó chưa thể hiện rõ qua nội dung của điển hình, mà phải qua sự suy luận sâu sắc và sự cảm thụ nhạy bén của người đọc mới cảm biết được. Bi kịch *Lơ Xít* của Cornây mượn câu chuyện kị sĩ Tây Ban Nha thế kỉ XI, nhưng kì thực đó là viết về hình ảnh những anh hùng lí tưởng của nam nữ thanh niên Pháp thế kỉ XVII. Vở kịch được viết vào năm 1636, cũng là năm nước Pháp phải đương đầu với đội quân xâm lược Tây Ban Nha, chiến sự xảy ra dữ dội ở thành Corbi. Theo P.Đex, tác giả của *Bảy thế kỉ tiểu thuyết*, thì sau chiến thắng Corbi, thành công của *Lơ Xít* cũng là một chiến thắng của dân tộc Pháp. Còn về tác phẩm *Kẻ đạo đức giả*, thì P.Đex cho rằng Táctuyp có liên quan đến việc Conbe dỗ dành nàng La Vanlie ưng thuận làm nhân tình của Luy XIV. Và khi vở *Iphighêni ở Ôlixơ* của Raxin vốn là mô phỏng của Ôripiđơ được diễn thì một công chúa của dòng vua Buốcbông khóc thảm thiết, nói với một người : "Vở kịch như có đưa luôn vị hôn phu của tôi vào". Êvrơmôn cũng phê bình vở *Alêcxandrơ* của Raxin như sau : "Trong vở kịch này, tôi chỉ nghe cái tên chứ không nhận ra được Alêcxandrơ... Piruyx đã trở thành một người Pháp chính cống. Tác giả không đưa chúng ta sang Ấn Độ mà quay trở về nước Pháp" v.v...

IV – THI PHÁP

Nguyên tắc "lí tính" và "mô phỏng tự nhiên" của chủ nghĩa cổ điển không những thể hiện trong lĩnh vực nhân vật trung tâm và phương

pháp xây dựng hình tượng nói trên mà cũng chi phối cả lĩnh vực thi pháp của nó. Ngoài ra, trong *Bàn về nghệ thuật thơ ca*, Boalô còn nêu nguyên tắc "mô phỏng cổ đại" vốn cũng gắn liền với hai nguyên tắc trên và cũng có một tác dụng như vậy.

Xưa kia, Arixtốt đã từng tổng kết và đề xuất khẩu hiệu "mô phỏng tự nhiên", và từ đó các nhà văn cổ đại cũng đã từng sáng tạo ra những kiệt tác. Chính qua đây mà Boalô cho rằng chân lí phổ biến đã được thể hiện, lí tính tuyệt đối đã được kết tinh, các nhà văn về sau chỉ việc mô phỏng. Và không phải chỉ bản tính, tính cách, mà về tất cả mọi phương diện đề tài, thể loại, biện pháp nghệ thuật cũng đều chủ trương phải mô phỏng người xưa, nhất là phải tuân theo quy tắc người xưa đã tổng kết. Ngay cuốn *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của ông cũng gần như là phiên bản các tác phẩm *Nghệ thuật thi ca* của Arixtốt và *Bàn về nghệ thuật thơ ca* của Hôraxơ. Các bậc thầy của chủ nghĩa cổ điển vốn cũng đã tuân theo nguyên tắc này. Raxin có nói trong lời tựa bi kịch *Iphighêni ở Ôlixơ* – mô phỏng một tác phẩm cùng tên của Ôripiđơ, nhà bi kịch cổ Hi Lạp – như sau : "Về phương diện tình cảm, tôi ra sức theo đuổi Ôripiđơ. Tôi phải thừa nhận rằng những chỗ được tán thưởng nhất trong vở bi kịch của tôi đều nên quy công cho ông ta. Tôi rất muốn thừa nhận như vậy. Đặc biệt là vì những sự tán thưởng đó càng củng cố thêm sự ngưỡng mộ vốn có của tôi đối với tác phẩm cổ đại. Tôi rất đỗi vui mừng, từ trong những hiệu quả có được trên sân khấu nước Pháp chúng ta, thấy rõ những điều mà công chúng tán dương đều toàn là do tôi mô phỏng Hôme và Ôripiđơ cả. Từ đó tôi cũng thấy rằng lương tri và lí tính của mọi thời đại đều giống nhau. Hứng thú thẩm mĩ của người Pari xét cho cùng cũng phù hợp với hứng thú thẩm mĩ của người Aten, những điều làm cho công chúng của tôi cảm động cũng chính là những điều làm cho những người Hi Lạp có học vấn trước kia rơi lệ". Hiệu quả thẩm mĩ sâu rộng và lâu bền là điều có thật. Nhưng nếu từ đó lại giải thích thành nguyên nhân hoặc kết quả của một thứ lương tri, lí tính siêu thời đại, phi dân tộc, rồi thậm chí dẫn đến kết luận cho rằng những kiệt tác một thời của một trung tâm văn hóa văn nghệ nào đó đã là sự biểu hiện hoàn mĩ của lí tính và lương tri đó, các nhà văn của mọi nơi mọi lúc về sau chỉ việc ra sức mô phỏng, thì rất sai lầm. Các nhà văn cổ điển chủ nghĩa không muốn tìm thấy trong văn học cổ đại những giá trị lịch sử hay xã hội, mà chỉ mong phát hiện ra những điểm cộng đồng về tâm lí và đạo đức. Cornây, Raxin, Môlie, La Phôngten đều lấy cốt truyện bi kịch, hài kịch hay ngụ ngôn của mình trong các tác phẩm cổ đại. Ngoài ra, cũng còn sự vay mượn về thể loại rồi cải biến ít nhiều để hợp với thị hiếu đương thời.

Mô phỏng các tác phẩm cổ đại, chẳng hạn đối với thần thoại, các nhà văn cổ điển chủ nghĩa đã phát hiện nguồn gốc của những tượng trưng hoa mĩ, thi vị không liên quan gì với cái "kì ảo Gia tô giáo" trung cổ mà họ đã lên án. Tính nhân đạo chất phác của thần thoại vốn gần tự nhiên, do đó đối với các nhà văn của chủ nghĩa cổ điển, nó cũng không mâu thuẫn với lí tính. Việc họ muốn thay thế cái "kì ảo Gia tô giáo" gắn liền với thế giới quan thần bí bằng cái "kì ảo ngoại đạo" (paien), có nghĩa là tách nghệ thuật ra khỏi tôn giáo, do đó mà có ý nghĩa tích cực. Mặt khác, trong khuôn khổ những đề tài "mô phỏng cổ đại" ấy, các nhà văn cổ điển chủ nghĩa vẫn giữ được tính sáng tạo về mặt xây dựng nhân vật và đem lại cho những đề tài ấy một ý nghĩa đương thời về mặt luân lí, đạo đức. Trong *Ngày 18 tháng Sương mù của Luy Bônapác*, Mác cho rằng các cuộc cách mạng tư sản Pháp đã "Lần lượt khoác bộ y phục của cộng hòa La Mã, rồi sau đó y phục của đế quốc La Mã... mặc trang phục thần thánh của người xưa, nói những lời lẽ bắt chước để diễn nên tấn tuồng mới của lịch sử thế giới". Điều này cũng hoàn toàn thích hợp với chính thể phong kiến tập trung thế kỉ XVII ở Pháp cùng chủ nghĩa cổ điển hình thành trên cơ sở xã hội đó. Mô phỏng cổ đại, nhưng nó vẫn nói lên được tư tưởng tình cảm trong "tấn tuồng mới của lịch sử thế giới" của thời kì quá độ trên thế thỏa hiệp giữa hai giai cấp phong kiến và tư sản.

Do ảnh hưởng còn rơi rớt của ý thức hệ phong kiến, mĩ học chủ nghĩa cổ điển mang đầy tính chất quy phạm và thiếu dân chủ. Trong cái "tự nhiên" và hạn chế như trên đã nói, Boalô lại phân biệt thành nhiều mặt khác biệt và quy định phạm vi cho mỗi thể loại văn học. Những cái xấu xa yếu đuối của con người sẽ thuộc về đối tượng của những thể loại thấp kém (genre bas) bao gồm hài kịch, ngụ ngôn, văn châm biếm v.v... Những say mê lớn, những đau khổ lớn của những nhân vật tai to mặt lớn tất nhiên thuộc về đối tượng của các thể loại "cao quý" như bi kịch, anh hùng ca, thơ xưng tụng v.v... Nhân vật của bi kịch không thể là con người ở đẳng cấp thứ ba, mà chỉ có thể là những ông hoàng, bà chúa, những tướng tá lẫy lừng. Ở đây tuyệt nhiên không thể lẫn lộn giữa cái bi với cái hài, cũng như giữa cái cao quý với cái thấp hèn. Sự phân biệt có tính chất luân lí này, thực ra đã có từ thời Arixtốt và Hôraxơ, nhưng cũng rất phù hợp với tôn ti trật tự trong xã hội cũng như với ý thức và thị hiếu "thanh cao" của giai tầng trên ở Pháp lúc bấy giờ.

Cũng cần nói thêm rằng, chủ nghĩa duy lí coi nhẹ tình cảm và tưởng tượng, cộng thêm với sự phân biệt thiếu dân chủ về mặt đề tài và thể loại, tất yếu chủ nghĩa cổ điển đồng thời sẽ coi nhẹ, không đặt vấn đề học tập văn học dân gian. Văn học dân gian gắn liền người đọc với đời sống thực tế hàng ngày, chế giễu và hạ thấp cái "cao cả" (sublime) và mọi uy quyền. Phản đối loại văn học hài hước, Boalô đả kích vào thị hiếu lành mạnh của quần chúng, vào nghệ thuật dân gian đầy sinh khí mà ông cho là "tầm thường", "ở chợ", "thô lỗ".

Đặc biệt, trong việc phân biệt thể loại, chủ nghĩa cổ điển xem trọng kịch bao nhiêu thì coi nhẹ thơ trữ tình bấy nhiêu. Không phải ngẫu nhiên mà các bậc thầy của chủ nghĩa cổ điển đều là những kịch tác gia. Chủ nghĩa cổ điển không phải là văn học của cái "tôi", mà là của cái "ta". Các tác giả cổ điển chủ nghĩa nói chung không thích trực tiếp nói lên những cảm nghĩ riêng tây, những vui buồn say mê của cá nhân mình, vì cho nó không có tính phổ biến, chỉ có ý nghĩa đơn độc, ngẫu nhiên. Chính vì thế mà thơ trữ tình nói riêng, chủ nghĩa trữ tình nói chung, quả thật không hợp với "khẩu vị" của họ. Và tất nhiên là họ cũng sẽ gạt bỏ thiên nhiên ra ngoài sự phản ánh của văn học, vì thiên nhiên là một trong những nơi ấp ủ những cảm xúc trữ tình mạnh mẽ. Trong lúc đó, do đặc trưng của thể loại không cho phép tác giả trực tiếp bày tỏ ý kiến và cảm nghĩ riêng của mình, kịch quả là rất thích hợp với những yêu cầu tư tưởng – thẩm mĩ của chủ nghĩa cổ điển. Nhưng ngay thể loại được tôn sùng này cũng chịu những quy định ngặt nghèo của chủ nghĩa duy lí, đó là luật tam duy nhất. Thật ra, xưa kia trong chương VIII ở cuốn *Nghệ thuật thi ca*, Arixtốt chỉ nêu lên "sự thống nhất về hành động". Mà cũng là sự thống nhất nội tại theo quan niệm hoàn chỉnh hữu cơ, chỉ có nghĩa là các bộ phận trong cốt truyện phải gắn bó chặt chẽ với nhau. Dĩ nhiên đây là Arixtốt bàn về thể loại tự sự nói chung. Đến Boalô thì sự thống nhất trở thành sự đơn nhất, mặc dù điều này có nguyên nhân từ đặc trưng của thể loại kịch, nhưng cũng đã có chiều hướng cực đoan. Còn chuyện duy nhất về thời gian, thì Arixtốt trong chương V của *Nghệ thuật thi ca* cũng chỉ nói một cách uyển chuyển không bắt buộc : "Bi kịch cố gắng, bằng mọi khả năng, lồng hành động vào trong một ngày hoặc chỉ vượt khỏi thời gian này chút ít, còn sử thi thì không bị hạn chế về thời gian... Nhưng dù sao, lúc đầu bi kịch và sử thi cũng giống nhau". Đặc biệt Arixtốt không hề yêu cầu tính duy nhất về địa điểm và điều này vốn cũng phản ánh đặc

điểm của các vở kịch Hi Lạp. Trong những tác phẩm như *Ômênidơ* của Etsin, *Agiácxơ* của Xôphôclơ, *Những người phụ nữ Phênixi* của Ôripiđơ v.v... địa điểm thay đổi luôn luôn. Đó là chưa kể chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng với thành công rực rỡ của kịch phẩm Sếcxpia càng không liên quan gì với luật tam duy nhất. Điều đó chứng tỏ luật tam duy nhất không phải là kết quả của sự khám phá về đặc trưng của thể loại kịch, mà có căn nguyên sâu xa từ triết học và mĩ học duy lí chủ nghĩa như chính Boalô đã thừa nhận. Tất cả sự quan tâm của tác giả đều xoay quanh vào tâm lí nhân vật, sự việc bên ngoài chỉ là cái cớ. Hoàn cảnh lịch sử – cụ thể không được tái hiện. Ngay những sự kiện cần thiết cũng ít xảy ra trên sân khấu, mà được kể lại qua độc thoại hoặc đối thoại của nhân vật chính, hoặc qua việc đưa tin của sứ giả, người hầu cận v.v... Cốt truyện kịch lại được mở đầu vào lúc nói chung khủng hoảng đã chín muồi, qua đó mỗi nhân vật hiện ra với những nét tính cách vốn đã được xác định. Những nét mâu thuẫn phức tạp, đa dạng đều bị loại ngay từ đầu. Kết cấu, do đó, không thể và cũng không cần thiết phải đa tuyến và đan chéo. Biểu hiện tâm lí nhân vật một cách duy lí như vậy, chỉ cần một hành động duy nhất và trong hai mươi bốn tiếng đồng hồ là đủ. Còn "duy nhất về địa điểm" là kết quả của hai mặt trên.

Trên cơ sở nhấn mạnh nội dung lí tính, chủ nghĩa cổ điển đã ra sức trau chuốt hình thức nghệ thuật sao cho có sức biểu hiện đến mức tối đa. Các tác phẩm cổ điển chủ nghĩa nổi bật lên ở lời văn nặng trĩu ý nghĩa, ở sự mực thước và trong sáng về mặt hình thức nói chung. Boalô có nói : "Thế nào là một tư tưởng mới mẻ, huy hoàng và khác thường ? Đó quyết không phải là thứ tư tưởng mà mọi người chưa từng có hoặc không thể có, như những kẻ vô tri đã tưởng tượng, mà mọi người đều có thể tìm thấy, chẳng qua là có người tìm ra được phương thức biểu hiện nó ra trước tiên đấy thôi. Một câu nói hay đẹp, sở dĩ là hay đẹp ở chỗ cái điều nó nói mọi người đều đã nghĩ đến, nhưng cái phương thức nó nói rất sinh động, kì diệu, mới mẻ" (Tự tựa *Văn tập*). Từ đó Boalô kêu gọi các nhà văn đấu tranh không mệt mỏi cho sự hoàn thiện của hình thức, phải viết đi viết lại "hai mươi lần" !

Trong những yếu tố hình thức, chủ nghĩa cổ điển đặc biệt coi trọng ngôn ngữ. Các nhà văn, đặc biệt là Malécbơ đã đưa ngôn ngữ Pháp thế kỉ XVII đến chỗ rất mực khúc chiết, trong sáng. Xét cho cùng, đấy

không hề là vấn đề thuần túy hình thức. Các nhà văn cổ điển chủ nghĩa cho rằng điều kiện tiên quyết là phải quan niệm vấn đề mình viết một cách rõ ràng, nhất quán, lôgíc. "Vậy thì trước khi viết phải học suy nghĩ". Khi mà nhà văn đã nghiền ngẫm thấu triệt thì sẽ diễn đạt được minh bạch và câu chữ cũng sẽ đến một cách dễ dàng.

Mặc dù có những nhược điểm – nói đúng hơn là những đặc điểm, nhất là khi đối sánh với chủ nghĩa hiện thực – và bị chủ nghĩa lãng mạn công kích kịch liệt, nhưng chủ nghĩa cổ điển với sự hướng về thực tế, cố gắng đi sâu vào bản chất sự vật và nhân vật, vẫn là một tiền đề nghệ thuật quan trọng của chủ nghĩa hiện thực sau này.

Chương XXVI. CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN

Trước hết cần sơ bộ phân biệt "chủ nghĩa lãng mạn" với các thuật ngữ "phương thức lãng mạn", "hình thái lãng mạn", "tính chất lãng mạn", v.v... "Phương thức lãng mạn" tức là kiểu sáng tác tái tạo, một trong hai kiểu sáng tác chính của lịch sử văn học xưa nay như đã nói ở trước.

"Hình thái lãng mạn" là khái niệm đặc thù của Hêghen dùng để đối lập với "hình thái tượng trưng" trong lịch sử phát triển nghệ thuật. Theo Hêghen, mặc dù đều không có được sự thống nhất hài hòa như ở "hình thái cổ điển", nhưng nếu ở "hình thái tượng trưng" của nghệ thuật cổ đại, chẳng hạn Kim tự tháp Ai Cập, nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong bị vỏ vật chất cụ thể – cảm tính bên ngoài lấn át, thì trái lại ở "hình thái lãng mạn" của nghệ thuật cận đại (thơ, họa, nhạc), vỏ vật chất cụ thể – cảm tính bên ngoài lại lấn át nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong.

"Tính chất lãng mạn" là một thuộc tính thẩm mĩ biểu hiện chủ yếu ở chỗ vươn lên trên thực tại và có rải rác trong lịch sử sáng tạo văn học nghệ thuật. Nó cùng với "trữ tình" là hai phạm trù nghệ thuật nằm trên những bình diện khác nhau. Đối lập với "lãng mạn" là "hiện thực", nhưng đối lập với "trữ tình" lại là "tự sự". Trữ tình là kết quả của việc biểu hiện xuyên thấm qua cảm xúc và tâm trạng chín muồi, đậm đặc của thế giới chủ quan, do đó cũng dễ vươn lên trên thực tại. Chính vì thế mà trữ tình với lãng mạn, mặc dù khác nhau, nhưng thường đi đôi với nhau. Tuy vậy, sự gắn bó này dù thường xuyên nhưng không tất yếu. Chúng hoàn toàn có thể đi đôi với mặt đối lập của nhau. Trữ tình có thể rất hiện thực, trái lại, tự sự có thể rất lãng mạn.

Còn "chủ nghĩa lãng mạn" thì có nghĩa vừa là trào lưu văn học vừa là phương pháp sáng tác, mang một nội dung xã hội lịch sử – cụ thể, hình thành một cách tiêu biểu ở Tây Âu vào sau Đại cách mạng tư sản Pháp năm 1789. Và dù hiểu theo nghĩa trào lưu hay phương pháp thì chủ nghĩa lãng mạn vẫn có hai khuynh hướng tích cực và tiêu cực, tuy có mối liên hệ rất phức tạp với nhau.

I - CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC

Cuộc Đại cách mạng tư sản năm 1789 đánh đổ chế độ phong kiến, thiết lập chế độ tư sản là một bước ngoặt lịch sử vĩ đại, không những đối với Pháp mà còn đối với cả châu Âu. Bởi vì chính nó "đã tuyên bố chế độ chính trị mới của xã hội châu Âu", "biểu hiện nhiều yêu cầu của thế giới khi ấy hơn là nhu cầu của những bộ phận thế giới mà ở đó nó xảy ra"(1). Chính Lênin cũng nói : "Cả thế kỉ XIX diễn ra dưới khẩu hiệu của cách mạng Pháp". Sự sụp đổ của chế độ phong kiến và sự kiến lập những quan hệ xã hội mới không thể không tác động sâu xa đến tư tưởng, tình cảm của mọi tầng lớp xã hội, một mặt đưa lại sự bất mãn cho lớp người này muốn bảo vệ hay còn luyến tiếc cái cũ, mặt khác không đáp ứng được sự chờ đợi của lớp người kia mà hiện thực tư sản đã làm tan vỡ những hi vọng mà họ đặt vào cách mạng trước đây. Chính trong bối cảnh lịch sử - xã hội đó, chủ nghĩa lãng mạn đã ra đời. Và nhìn chung, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực ra đời sớm hơn chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Ở Anh, Vorsvoóc xuất hiện trước, rồi mới đến Bairơn và Sêli v.v... Ở Pháp, Satôbriăng và Lamáctin xuất hiện trước Victo Huygô và Anphrêt đờ Muýtxê. Điều đó chứng tỏ sau cách mạng Pháp thế lực phản động lập tức ngóc đầu, tiếp theo tầng lớp dân chủ cấp tiến mới vươn dậy.

Trong thư gửi cho Ăngghen ngày 25-3-1868, Mác viết : "Sự phản ứng đầu tiên đối với cách mạng Pháp và đối với các nhà tư tưởng có liên quan đến cách mạng Pháp là một điều rất tự nhiên, tất cả đều mang màu sắc thời Trung cổ, tất cả đều mang màu sắc lãng mạn"(2). Sự phản ứng *đầu tiên* này chính là sự phản kháng của những người đại biểu cho ý thức hệ quý tộc, bất bình với trật tự xã hội mới, lo sợ trước phong trào quần chúng, hoang mang dao động vì tương lai mờ mịt, luyến tiếc cái thời oanh liệt nay không còn nữa. Đó là cơ sở xã hội chủ yếu của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực. Nhưng không phải nó chỉ phản ánh ý thức của bọn quý tộc, mà còn nói lên tâm trạng bi đát của một vài tầng lớp tiểu tư sản. Vì một bộ phận kinh tế tiểu tư sản, tiểu nông cũng bị phá sản trong xã hội mới, do đó một số tầng lớp tiểu tư sản, tiểu nông cũng đấu tranh chống lại hiện thực tư sản để khôi phục lại chế độ phường hội và chế độ gia trưởng. Lênin nói : "Việc lí tưởng hóa nền sản xuất nhỏ đã bộc lộ cho ta thấy một đặc điểm khác của sự phê phán theo chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa dân túy : *tính chất tiểu tư sản của nó*. Chúng ta đã thấy những nhà lãng mạn chủ nghĩa Pháp cũng như những nhà lãng mạn chủ nghĩa Nga đã đem nền sản xuất

(1) *Mác, Ăngghen toàn tập*, T. VII, tr. 54 (tiếng Nga).

(2) *Thư tín giữa Mác - Ăngghen*, T. IV, tr. 33 (tiếng Nga).

nhỏ làm thành một *tổ chức xã hội*, một *hình thái sản xuất* đối lập với chủ nghĩa tư bản... Chính sai lầm này đáng để gọi nhà lãng mạn chủ nghĩa là phản động"(1).

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực phản ánh sự chống đối của tầng lớp dân chủ tư sản cấp tiến. Không phải họ chống lại lí tưởng của cách mạng mà chỉ bất bình với những "thành quả" thực tế của cách mạng. Sở dĩ như thế bởi vì "những cơ cấu mới tưởng hợp lí hơn so với trước kia, thì lại không hoàn toàn hợp lí... Phương châm *bác ái* được thực hiện bằng những sự lừa bịp và đố kị trong cạnh tranh... Thay cho thanh kiếm, đồng tiền đã trở nên đòn bẩy quan trọng nhất của xã hội" (Ăngghen).

Có sự tác động của chủ nghĩa xã hội không tưởng đối với chủ nghĩa lãng mạn nói chung. Nhưng từ đây vẫn có hai nguồn tác động căn bản khác nhau. Trong *Bàn về đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn kinh tế*, Lênin đã phân biệt chủ nghĩa xã hội không tưởng tiến bộ của Ôwen và Phuriê "nhìn vào chiều hướng của sự phát triển thực tại, và thực tế là họ đi trước sự phát triển ấy". Còn Xitmôndi "thì không dự đoán tương lai mà lại phục hồi quá khứ ; ông ta không nhìn ra phía trước mà chỉ nhìn về phía sau, mơ ước đình chỉ mọi sự chuyển biến"(2). Như thế cả hai xu hướng đều lấy lí tưởng đối lập với thực tại, nhưng nội dung và tính chất của lí tưởng lại hoàn toàn khác nhau.

Cũng cần lưu ý thêm mối liên hệ giữa triết học duy tâm cổ điển Đức với chủ nghĩa lãng mạn, ngay cả với chủ nghĩa lãng mạn Pháp. Bởi vì như Mác và Ăngghen đã nói, trong thời đại tư bản "khi mà những mối quan hệ phổ biến, sự phụ thuộc phổ biến đối với nhau giữa các dân tộc đang phát triển, thay thế cho tình trạng cô lập trước kia giữa các dân tộc vẫn tự cung tự cấp" thì "những thành quả tinh thần của một dân tộc trở thành tài sản chung của tất cả các dân tộc" (*Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*). Hơn nữa như Ăngghen đã có lần nói, trong cùng một lúc ở Pháp nổ ra cuộc cách mạng về chính trị, ở Anh xảy ra cuộc cách mạng về kĩ nghệ và ở Đức dẫn đến cuộc cách mạng về triết học. Điều đó chứng tỏ chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức và cách mạng tư sản Pháp đều cùng biểu hiện xu thế của thời đại với những mức độ khác nhau và trong những lĩnh vực khác nhau. Từ đó càng có thể thấy mối liên hệ ít nhiều giữa chủ nghĩa lãng mạn Pháp với triết học duy tâm cổ điển Đức. Sự thực thì chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức, tự bản thân nó cũng là một trào lưu lãng mạn trong triết học. Đặc biệt chủ nghĩa duy tâm chủ quan của Căng đã nâng tâm linh con người lên địa vị làm chủ sáng tạo thế giới, nhấn mạnh thiên tài, linh cảm, tính năng động chủ quan. Chủ nghĩa duy tâm khách quan của Hêghen lại khẳng định con người

(1), (2) *Lênin toàn tập*, T. II, tr. 221 (tiếng Nga).

là tuyệt đối vô hạn, là đỉnh cao của sự phát triển của tinh thần thế giới. Trên cơ sở đó, về mặt mĩ học, Căng và Sinle đã đi sâu nghiên cứu các phạm trù cao thượng, tự do, thiên tài, v.v... Gớt lại rất nhấn mạnh đặc trưng của cá tính v.v... Những quan điểm triết học và mĩ học đề cao con người này đã phản ánh sự phát triển mạnh mẽ của chủ nghĩa cá nhân trong xã hội tư sản cận đại. Mặt tích cực của nó là nâng cao sự tôn nghiêm, khẳng định ý thức tự chủ ở con người. Tuy vậy, triết học và mĩ học duy tâm cổ điển Đức lại đề cao con người tách khỏi thực tế xã hội và lịch sử. Từ trong mối tương quan chằng chịt phức tạp đó, các nhà văn lãng mạn tích cực và tiêu cực sẽ khai thác theo những khía cạnh nào thích hợp với quan niệm của mình.

II - NHÂN VẬT TRUNG TÂM

Con người lí tưởng của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực thoát li thực tế, quay về với quá khứ, hoặc đi vào ảo mộng, hoặc thu mình trong cái tôi nhỏ bé. Trong *Tôi học viết như thế nào* ? M.Gorki nói : "Chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực tìm cách làm cho con người thỏa hiệp với thực tại bằng cách tô vẽ thực tại, hay là trốn tránh thực tại để đi sâu vào thế giới nội tâm với những tư tưởng *về những bí ẩn thiên định của cuộc đời*, về ái tình và cái chết"(1). Nhân vật trữ tình của Lamáctin ca ngợi cái chết, mà nếu sống thì với một tâm trạng cô đơn não nuột :

... Khi lá rừng xa rời về đồng cỏ
Để gió chiều hôm cuốn vội thung sâu
Và thân tôi như tấm lá úa màu
Gió hỡi gió, cuốn ta đi cùng lá.

(Trầm tư đầu tiên : "Hiu quạnh")

Nhân vật Rơnê trong tác phẩm cùng tên của Satôbriăng bỏ tổ quốc Pháp ra đi sang sống với người da đỏ châu Mĩ, không phải chỉ là câu chuyện di chuyển về không gian, mà còn là việc quay ngược lại thời gian - từ bỏ văn minh châu Âu quay về sống với những bộ tộc bán khai. Điều đó thể hiện lí tưởng xã hội - thẩm mĩ thoát li hiện thực của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực. Rơnê phải ra đi như vậy có phần vì mối tình oan trái với người chị gái - một mối tình tuyệt vọng, người chị phải đi vào nhà tu kín. Song nếu chỉ có thế thì chỉ bỏ nhà ra đi, nhưng sở dĩ Rơnê không chỉ từ bỏ gia đình, mà từ bỏ luôn tổ quốc bởi vì nước Pháp sau cách mạng không còn là tổ quốc của những chàng thanh niên

(1) *M.Gorki bàn về văn học*. Mátxcơva, 1953, tr. 311 (tiếng Nga).

quý tộc như Rơnê nữa. Điều này thể hiện đúng nguyên nhân ra đời của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực ở Pháp, đó là sự phản ứng chống lại Đại cách mạng tư sản Pháp, Rơnê chán chường, buồn nản, gậm nhấm tâm tư của mình một cách thích thú say sưa, phơi bày cái bất lực, cô liêu với một trạng thái tâm hồn mông lung ảo não. Đó là cái tình điệu chung của các nhân vật lãng mạn tiêu cực. Nếu nhân vật hoạt động tranh đấu cũng là nhằm mục đích củng cố quyền lợi của bọn phong kiến quý tộc thoái hóa, như trường hợp của anh chàng quý tộc trẻ tuổi trong tác phẩm *Xanh Mác (Cinq Mars)* của Vinhi. "Đó là một tên quý tộc trẻ tuổi cầm đầu một vụ âm mưu chống giáo chủ Risolio mà tác giả miêu tả là một kẻ biện hộ cho chế độ chuyên chế" (Abramôvich).

Cũng trong bài *Tôi học viết như thế nào ?*, M.Gorki cho rằng : "Chủ nghĩa lãng mạn tích cực tăng cường ý chí con người đối với cuộc sống, thức tỉnh lòng bất phục tùng đối với thực tại, đối với mọi đè nén áp bức"(1). Trong *Bàn về sức mạnh của thơ Mara*, nhận xét chung về các nhà văn lãng mạn tích cực như Huygô, Bairơn, Sinle, Mickiêvich, Lécmôntốp v.v... Lỗ Tấn có nói : "Nhìn chung họ đều có xu hướng như nhau : bất mãn với thời thế và không bằng lòng với tiếng kêu hòa hoãn. Cho nên họ đã cất lên những tiếng làm cho người nghe phải đứng dậy giành lấy đất trời và chống lại bọn phàm tục". Bêlinxki cũng cho rằng : "Bairơn là Prômêtê của thời đại chúng ta , một thiên tài mãnh liệt trên đỉnh núi của mình đưa mắt nhìn về phía trước và tít mù sau chốn xa cùng lấp lánh, không nhận ra được dải đất hứa hẹn của tương lai, thi sĩ nguyền rủa hiện tại, tuyên bố với hiện tại mối thâm thù vĩnh viễn không đội trời chung của mình". Từ đó, nói chung, nhân vật trung tâm của chủ nghĩa lãng mạn tích cực là những con người phản kháng, những chiến sĩ đấu tranh đòi giải phóng nhân loại bị áp bức, hướng về một tương lai tốt đẹp nhưng còn mơ hồ, theo đuổi một lí tưởng tích cực mặc dù rất không tưởng. Giăng Vangiăng trong *Những người khốn khổ* của Victo Huygô chỉ vì đánh cắp một mẩu bánh mì để nuôi một đàn cháu nhỏ mà trước sau bị tất cả mười chín năm tù khổ sai. Ông luôn luôn tìm cách vượt ngục, cuối cùng ra tù và trở thành một người đạo đức cao cả. Trong xưởng may, ông rất quan tâm đến đời sống của cô thợ Phăngtin xấu số. Ngoài xã hội, ông tìm cách chuộc tội cho những người bị bất oan. Cách mạng bùng lên, ông chiến đấu ngoài chiến lũy bên cạnh những chiến sĩ cộng hòa... Cuộc đời và tính cách của Giăng Vangiăng

(1) *M.Gorki bàn về văn học*. Mátxcơva, 1953, tr. 311 (tiếng Nga).

với tất cả những nét riêng của nó có tính chất tiêu biểu cho những nhân vật lãng mạn tích cực, tượng trưng cho lí tưởng "lấy điều thiện để chống lại điều ác". Chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa xã hội không tưởng, qua nhân vật Giăng Vangiăng, Victo Huygô muốn nêu lên rằng việc tu dưỡng đạo đức, lòng thương yêu con người có thể cải tạo được xã hội. Trước đó, Giăng Vangiăng biết cả thương yêu và thù hằn, bây giờ chỉ biết thương yêu tất cả mọi người và tha thứ cho cả kẻ thù của mình. Huygô muốn thuyết phục giai cấp thống trị bóc lột bằng tình thương điều hòa giai cấp. Tính chất không tưởng của nhân vật Giăng Vangiăng là ở đó.

III - NGUYÊN TẮC KHẮC HỌA TÍNH CÁCH

Nếu chủ nghĩa cổ điển trong việc xây dựng tính cách rất chú ý đến cái chung, ý nghĩa khái quát mà coi nhẹ cái riêng, cá tính, thì ngược lại, chủ nghĩa lãng mạn lại coi trọng vẻ riêng, cái đặc biệt độc đáo, thậm chí nhấn mạnh đến mức cực đoan, phi thường, ngoại lệ. "Cái bình thường là cái chết của nghệ thuật" (Victo Huygô). Giăng Vangiăng, người tù khổ sai vượt ngục nhưng lại có những hành động xuất chúng. Quadimôđô tàn tật, xấu xí nhưng tâm hồn rất đỗi cao thượng. Và đây là những dòng Victo Huygô khắc họa về Napôlêông : "Hoàng đế có tất cả các đức tính. Hoàng đế hoàn toàn. Trong óc người chứa đựng toàn bộ khả năng của con người. Người làm những bộ luật như Giuýtxtiniêng, đọc chỉ thị như Xêda, những lời nói của người như chớp của Paxcan lẫn sấm sét của Taxit, người làm ra lịch sử và viết sử, thông báo của người dũng mãnh như hùng ca, người giỏi toán như Niutơn và văn hóa như Môhamét, người để lại ở phương Đông những lời nói vĩ đại như Kim tự tháp, ở Tinxít người dạy cho bọn đế vương thế nào là oai nghiêm, ở Hàn lâm viện khoa học người đối đáp với Laplaxơ, ở Hội đồng quốc gia người tranh cãi với Méclanh, làm cho hình học và lí học có một linh hồn. Người là một nhà làm luật với luật gia, là một nhà thiên văn với những nhà thiên văn...".

Nhấn mạnh vẻ riêng đến mức phi thường, "lí tưởng" như vậy cũng có nghĩa là tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn thiếu ý nghĩa khái quát và tính phổ biến. Trong cuộc đời quả ít ai có đức độ giống Giăng Vangiăng như vậy ! Và chỉ riêng về tình yêu, Quadimôđô cũng độc đáo trên ba mặt : đối tượng, phương thức và cường độ, nghĩa là rất hiếm có. Rồi những tên cướp trong *Hécnani* của Victo Huygô hay là trong *Những tên cướp* của Sinle lại rất đỗi hào hiệp.

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực thường đem những nhân vật có tình cảm mạnh mẽ và lí tưởng đẹp đẽ đối lập với thực tế nghèo nàn và thù địch chung quanh. Nhân vật Traiđơ Harôn trong *Du kí Traiđơ Harôn* của Bairơn từ bỏ đất nước Anh ra đi không chút luyến tiếc và với một vẻ khinh miệt đối với xã hội đương thời. Với một sắc thái khác, nhân vật Octavơ của Anphrêt đờ Muýtxê cảm thấy lí tưởng bị xúc phạm, lòng tràn đầy hoài nghi trước thực tại : "Con người sống và cảm giác, có nhiều hay ít mảnh kim khí vàng, trắng là có quyền được trọng vọng nhiều hay ít. Ăn, uống và ngủ là sống. Còn về những mối quan hệ tồn tại giữa con người thì tình bạn là để cho vay tiền... tình bà con là để thừa hưởng gia tài, tình yêu là để thỏa mãn nhục dục, niềm vui duy nhất về tinh thần là sự khoe khoang... Bọn giàu thì nói : chỉ có của cải là có thực, còn lại tất cả là mộng ảo ; hãy chơi bời và chết. Và những kẻ nghèo khổ thì tự bảo : chỉ có đau khổ là có thực, còn lại tất cả là mộng ảo ; hãy nguyền rủa và chết" (*Lời thú tội của đứa con thế kỉ*, phần một, chương II). Cũng có khi nhân vật tỏ ra cô độc và kiêu hãnh, thậm chí tự đối lập mình không những với xã hội tư sản mà cả với loài người như trong *Người cướp bể* của Bairơn.

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực không tái hiện được tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Mặc dù lí tưởng của nó có thể bắt nguồn từ hiện thực, nhưng sự nghiên cứu sâu sắc và nghiêm túc các điều kiện khách quan của lịch sử xã hội dưới con mắt của nghệ sĩ lãng mạn là chịu sự chi phối của các nguyên lí muôn thuở về chân lí tiến bộ, thiện và ác... Giăng Vangiăng một mặt được mô tả như nạn nhân của bất công xã hội, mặt khác cũng tượng trưng cho sự tu nhân tích đức, cho sự cảm hóa tận thiện tận mĩ... Điều này cũng hoàn toàn trái ngược với chủ nghĩa hiện thực. Plêkhanốp cho rằng giữa Huygô và Bandắc là "cả một cái hố". "Huygô thường hay nói cho ta biết rằng ở tác phẩm này của ông, ông muốn cho ta thấy các say mê này đặt vào những hoàn cảnh này, hoàn cảnh kia sẽ dẫn tới đâu. Thế nhưng, những say mê của con người được ông lấy ở một dạng trừu tượng, tác động trong một hoàn cảnh bịa đặt giả tạo, và có thể nói là hoàn toàn không tưởng. Trong đại đa số trường hợp, chúng ta cũng gặp phải thứ tâm lí ấy ở tiểu thuyết của Giorgiơ Xăng"[1]. Chính vì thế mà tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực là trừu tượng, phi lịch sử, không giải thích được. Giăng Vangiăng từ một tên tù khổ sai vượt ngục và can tội ăn cắp đã trở thành ông thị trưởng và ông chủ xưởng giàu đức vị tha là điều không thể nào giải thích được. Nhưng đó là nói không thể giải

(1) *Về văn học nghệ thuật*. Mátxcơva, 1948, tr. 837 (tiếng Nga).

thích được bằng những lí do thực tế, chứ Victo Huygô vẫn giải thích, duy có điều bằng lí do phi thực tế. Chẳng hạn đó là sự thức tỉnh của tôn giáo, qua sự cảm hóa của đức giám mục Mirien đối với Giăng Vangiăng v.v... Cho nên tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực không có lôgíc nội tại khách quan, mà phát triển chuyển biến theo ảo tưởng chủ quan của nhà văn, thể hiện đúng nguyên tắc tổng quát của chủ nghĩa lãng mạn là lấy "tâm hồn và trái tim làm cơ sở để nói lên những nguyện vọng không rõ rệt muốn tiến tới một cái gì tốt đẹp hơn, cao cả hơn, tìm cách tự thỏa mãn bằng những lí tưởng chỉ có trong trí tưởng tượng" (Bêlinxki).

Cho nên, nghiêm ngặt mà nói, chủ nghĩa lãng mạn không thể xây dựng được điển hình thực sự. Tuy vậy, theo nghĩa rộng thì những nhân vật trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực, với cái vỏ ngoài phi thường của hình tượng, vẫn chứa đựng bên trong những nét điển hình của con người đương thời. Các nhân vật trong khi muốn cắt đứt mọi liên hệ với hiện thực, vẫn không thôi là con đẻ của hiện thực. Nó mang những tâm trạng, những ảo tưởng phi thực tế, nhưng lại nảy sinh trong những điều kiện lịch sử – xã hội cụ thể. Tâm trạng, ước mơ, khát vọng của Giăng Vangiăng mặc dù là phi thực tế, nhưng không phải chỉ của riêng ông ta. Manphrết mặc dù sống trong một thế giới lãng mạn kì lạ, nhưng lòng yêu tự do và tinh thần phóng khoáng là đặc điểm chung của nhiều người thuộc thế hệ Bairơn. Nhiều thanh niên đương thời đều say mê *Người tù Cápca*, một tác phẩm lãng mạn của Puskin, "vì mỗi người nhận thấy trong ấy sự phản ánh hoặc ít hoặc nhiều của bản thân mình" (Bêlinxki).

Cũng cần lưu ý thêm rằng, do nguyên tắc chủ quan, cho nên những tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực, trên ý nghĩa nào đó, chẳng qua là "phân thân" của tác giả. So sánh Bairơn với Sếcxpia, Puskin đã có một nhận xét sâu sắc như sau : "Bairơn, tác giả bi kịch, nhỏ bé biết bao so với Sếcxpia. Bairơn trước sau chỉ sáng tạo một tính cách... Nó là những nét của bản thân Bairơn đem san sẻ cho nhân vật của mình, đem lòng tự tôn cho nhân vật này, chí căm thù cho nhân vật nọ, và nỗi u sầu cho nhân vật kia... Bairơn đưa mắt một chiều nhìn thế giới và bản tính loài người, sau đó thì quay mặt đi và rút vào bản thân mình"[1]. Cũng chính vì thế mà số lượng tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực, kể cả của những đại biểu xuất sắc, xây dựng được không nhiều. Puskin cho rằng Bairơn "sâu sắc nhưng đơn điệu" là vì thế !

(1) *Các nhà văn Nga bàn về lao động văn học*, Lêningrát, 1951, T. I, tr. 316 (tiếng Nga).

Trở lên chủ yếu là nói về việc khắc họa tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Trên bình diện tư duy nghệ thuật, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực mới nhìn bên ngoài thấy cũng giống những nguyên tắc khắc họa tính cách nói trên. Nhưng đi sâu vào thực chất tư tưởng nghệ thuật thì có chỗ khác nhau về cơ bản. Ở dạng tiêu biểu nhất, nói như Danốp, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực xây dựng "những nhân vật không tồn tại trong những hoàn cảnh không tồn tại", nghĩa là hoàn toàn giả tạo. Như trên đã nói, chỗ ảo tưởng phi thực tế trong tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực vẫn có ý nghĩa điển hình nhất định cho tâm trạng của một lớp người. Chẳng hạn Giăng Vangiăng tuy về cơ bản là con người không có trong thực tế, nhưng đó là thuộc giai đoạn sau - từ lúc ông ta được đức giám mục Mirien cảm hóa trở đi... Còn khoảng đời trước, chỉ vì ăn cắp một mẩu bánh mì mà phải đi tù, là số phận của nhiều người trong xã hội tư sản thời ấy. Rồi cuộc đời của những người cùng khổ khác như chị thợ khâu Phăngtin đau buồn, cô gái Êpônin biến dạng, bé Côdét héo mòn, em Gavrôt lang thang... là sản phẩm của một chế độ xã hội mà pháp luật chỉ nhằm bảo vệ cho quyền lợi của giai cấp bóc lột.

Nhưng về những nhân vật trong *Atala* và *Ronê* của Satôbriăng thì không thể nói như vậy. Tính chất bịa đặt càng rõ trong *Henrít Phôn Ôptêdinghen* của Nôvalix, một tác phẩm lãng mạn tiêu cực Đức phủ nhận thực tại bằng cách đề cao tinh thần, tiềm thức, giấc mơ, v.v... Nhân vật chính Ôptêdinghen đêm ngủ trong giấc mơ dài, lần lượt thấy một người tù đi đày về hướng đông, người thợ mỏ, kẻ ẩn sĩ, cô gái xinh đẹp và cuối cùng là bố của cô gái ấy vốn là một nhà thơ. Sáng hôm sau, thức dậy, Ôptêđinghen bỗng trở thành một nhà thơ thực thụ. Nôvalix quan niệm rằng, muốn trở thành nhà thơ thì phải có mấy yếu tố : lãng mạn, thiên nhiên, lịch sử, ái tình v.v... Người tù đi về phương Đông, là nơi có nhiều chuyện huyền bí, lãng mạn ; người thợ mỏ tất nhiên rất am hiểu thiên nhiên trong lòng đất ; ẩn sĩ không hiểu gì về hiện tại, nhưng chắc là thông hiểu lịch sử ; còn cô gái thì tượng trưng cho tình yêu. Trong giấc mơ gặp được bốn người đó, Ôptêđinghen đã hấp thụ được đầy đủ bốn yếu tố lãng mạn, thiên nhiên, lịch sử, ái tình rồi. Khi gặp bố của cô gái vốn là nhà thơ thì cũng là lúc Ôptêđinghen đã thành một thi sĩ thực thụ, chưa cần đến sáng hôm sau. Rõ ràng đây là một chuyện huyễn hoặc.

IV - THI PHÁP

Đây cũng là lĩnh vực cho thấy rõ sự đối lập giữa chủ nghĩa cổ điển, trước hết với chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Sự đối lập này vốn phần lớn

cũng đã được xác nhận trong *Tựa kịch "Cromoen"* của Victo Huygô : "Tâm hồn của con người hiện nay đặt nhiều hi vọng ở lí tưởng hơn là ở thực tại". Mỉa mai những ai khuyên nghệ sĩ phải mực thước và điều độ, ông viết : "Nghệ sĩ du hành đến các vì sao, thì đành xin lỗi là không phục tùng huyện đường được". Giorgiơ Xăng cũng nói : "Nghệ thuật không phải là sự mô tả thực tại có thực, mà là sự tìm tòi chân lí, lí tưởng" v.v... Nguyên tắc tư duy nghệ thuật này đã khác với chủ nghĩa cổ điển, lại càng đối lập với chủ nghĩa hiện thực là phương pháp sáng tác phát huy cao độ kiểu sáng tác tái hiện. Nhưng chủ nghĩa lãng mạn tích cực vốn là thứ văn học vị nhân sinh : "Không bao giờ tôi chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật, bao giờ tôi cũng nói : nghệ thuật phục vụ cho tiến bộ" (Victo Huygô. *Thư gửi Bôđole*). Cho nên ảo mộng, lí tưởng, tưởng tượng của nó là bắt nguồn từ hiện thực. Hainơ, nhà thơ lãng mạn Đức, đã khẳng định : "Cũng như thần Ăngtê là vô địch chừng nào bàn chân còn chạm đất mẹ và sẽ kiệt sức khi bị Hécquyn lôi nhấc bổng lên khỏi mặt đất. Nhà thơ chỉ mạnh và dũng cảm chừng nào mà mình còn gắn với mảnh đất thực tại, nhưng sẽ trở nên bất lực khi bắt đầu lơ lửng trên mây xanh". Không phải ngẫu nhiên mà chủ nghĩa lãng mạn tích cực có nhiều điểm rất gần gũi với chủ nghĩa hiện thực, nhất là ở những phương diện mở rộng đề tài, ở tính nhân dân và tính dân tộc.

Phải nói rằng việc chủ nghĩa cổ điển hạn chế đề tài, thiên về những cái cao cả, phân biệt với những đề tài thấp hèn, còn di hại mãi về sau. Cho mãi đến thế kỉ XIX còn không ít nhà văn chuộng những nhân vật thuộc dòng dõi quý tộc, thích những câu chuyện tình duyên trắc trở, ưa những khung cảnh trong phòng khách thượng lưu. Chính trong bối cảnh đó, chủ nghĩa lãng mạn tích cực mà đại biểu là Victo Huygô đã chủ trương phải mở rộng đề tài, đưa cái cao quý lẫn cái thấp hèn, cái cao cả lẫn cái kệch cỡm, cái đẹp lẫn cái xấu vào văn học nghệ thuật. Chủ trương "Tất cả cái gì tồn tại trong tự nhiên đều tồn tại trong nghệ thuật", Victo Huygô cho rằng "nàng thơ hiện đại" "sẽ cảm thấy trong sự sáng tạo không phải cái gì của con người cũng đẹp cả, mà cái xấu ở bên cạnh cái đẹp, cái dị dạng bên cạnh cái duyên dáng, cái thô kệch ở phía bên sau cái trác việt, cái xấu đi với cái tốt, bóng tối đi với ánh sáng" (*Tựa kịch "Crômoen"*). Dưới con mắt Victo Huygô, không có cái gọi là đề tài cao quý, và trong thực tiễn sáng tác, cùng với những nhà văn lãng mạn tích cực khác, ông đã đề cập đến các tầng lớp nghèo khổ, mô tả những nhân vật bình dân, và bị thu hút bởi chủ đề nhân dân bị áp bức. Tính nhân dân của chủ nghĩa lãng mạn tích cực là một bước tiến lớn so với chủ nghĩa cổ điển.

Ngược lại với nguyên tắc lí tính và "mô phỏng cổ đại" của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn bước đầu thể hiện tính dân tộc với chủ trương khai thác đề tài trong lịch sử đất nước mình. *Nhà thờ Đức bà Pari* của Victo Huygô, *Aivanhô* của Oantơ Xcốt đều có nguồn gốc trong lịch sử Pháp và Anh.

Chống lại chủ nghĩa duy lí chủ trương sự bá quyền của lí trí, chủ nghĩa lãng mạn tích cực rất đề cao chất trữ tình trong sáng tác. Không phải là hoàn toàn vô căn cứ khi một số nhà phê bình Pháp định nghĩa chủ nghĩa lãng mạn là "chủ nghĩa trữ tình". "Cái tôi đáng ghét" ở thế kỉ XVII nay được khôi phục lại địa vị rạng rỡ trên văn đàn. Cái tôi ở đây tràn đầy mãnh liệt, vui buồn, yêu thương, căm giận, ước mơ, hi vọng... Nó riêng tây, nhưng không phải là không có ý nghĩa phổ biến : "Khờ khạo thay nếu cho rằng tôi không phải là anh" (Victo Huygô). Đề tài tình yêu rất dồi dào. Cộng với việc xóa bỏ sự phân biệt thiếu dân chủ về mặt thể loại của chủ nghĩa cổ điển, thơ trữ tình, hiển nhiên sẽ hết sức phát triển. Nhưng kịch và tiểu thuyết không hề bị coi nhẹ, duy có điều, đều thấm đượm tính chất trữ tình : *Hécnani* của Victo Huygô, *Du kí Traiđo Harôn* của Bairơn, *Nỗi buồn của chàng niên thiếu Vectơ* của Gớt là những ví dụ : Bến cạnh thơ trữ tình rất thịnh hành, thể tự truyện cũng khá phát triển. Các nhà văn lãng mạn ưa phô bày tình cảm, thích mổ xẻ tâm trạng, say mê trước hết đối với bản thân mình, nên tác phẩm của họ thường ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp có tính chất tự thuật. Mở đầu cho phong trào viết tự truyện là tác phẩm *Thú tội* của Rútxô, người báo hiệu cho sự ra đời của chủ nghĩa lãng mạn. Rồi đến *Lời thú tội của đứa con thế kỉ* của Anphrêt đờ Muýtxê v.v... đều là những tác phẩm công khai hoặc che đậy, đã vẽ lên rõ nét nhiều mẫu tâm trạng khác nhau của thanh niên thời đại.

Cũng khác với chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn rất coi trọng vai trò của thiên nhiên, kêu gọi "trở về với thiên nhiên". Thật ra, khẩu hiệu này, chủ nghĩa tình cảm mà đại biểu là Rútxô đã nêu ra từ sớm. Nhưng đối với chủ nghĩa tình cảm, khẩu hiệu này trước hết bao hàm sự phản ứng đối với nền văn hóa công nghiệp và đô thị tư bản chủ nghĩa. Không phải ngẫu nhiên mà chủ nghĩa tình cảm xuất hiện trước tiên ở Anh là nơi cuộc cách mạng kĩ nghệ diễn ra sớm nhất. Sùng bái thiên nhiên, những tác phẩm này thường tỏ ra luyến tiếc cảnh nông thôn bình dị, chửi bới cảnh "thối nát" ở thành thị. Chủ nghĩa lãng mạn

tích cực kế thừa khẩu hiệu "trở về với thiên nhiên" không hoàn toàn theo tinh thần như vậy. Nó chỉ xem thiên nhiên là nơi ẩn dật, là nguồn an ủi để chống lại cái phù phàng, bất công, nhỏ nhen của xã hội tư bản mà thôi. Dù sao, trên bình diện nghệ thuật, chủ nghĩa lãng mạn tích cực cũng xem thiên nhiên là một nơi ấp ủ tốt nhất những cảm xúc trữ tình mãnh liệt của nghệ sĩ. Thiên nhiên trở nên vô cùng rạng rỡ, giàu thanh sắc trong tác phẩm của họ. Tương truyền rằng, sau khi *Du kí Traido Harôn* ra đời thì người ta đua nhau ca ngợi biển cả và đi du ngoạn những thắng cảnh ở Vơnidơ nhiều hơn gấp bội.

Cũng khác với chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn rất coi trọng văn học dân gian vốn dồi dào tính nhân dân, tính dân tộc và chất trữ tình. Chủ nghĩa lãng mạn có nêu khẩu hiệu "trở về với trung thế kỉ", nhưng đối với chủ nghĩa lãng mạn tích cực, thì đó không phải là trở lại với tôn giáo và thần quyền, mà là trở về với văn học dân gian. Thuật ngữ "chủ nghĩa lãng mạn" (romantisme) là khởi nguyên từ "roman" (truyền kì), chỉ một thể loại văn học dân gian trung cổ. Ở Đức và Anh, chủ nghĩa lãng mạn bắt nguồn từ việc thu thập văn học dân gian : *Truyện cổ Grim* v.v... Không bị chi phối bởi những quy định ngặt nghèo của chủ nghĩa cổ điển, văn học dân gian thời trung cổ với tưởng tượng phong phú, tình cảm chân thực, phương thức biểu đạt tự do, ngôn ngữ bình dị giàu màu sắc rất hợp với "khẩu vị" của chủ nghĩa lãng mạn. Nhưng quan trọng hơn nữa, nó còn giàu tính nhân dân và tính dân tộc. Nó chứa đựng những truyền thống và có tác dụng thức tỉnh ý thức dân tộc : "Ôi ! Truyền thuyết dân gian ! Cầu hợp hôn giữa thời xưa với thời nay ! Nhân dân đã đặt trong người tâm hồn của tâm hồn họ, tấm màn tư tưởng và hoa tình cảm của họ" (Mickiêvích). Hainơ có lần định nghĩa "chủ nghĩa lãng mạn" là "trở về với trung thế kỉ", chính là muốn nói cần noi theo những phẩm chất nói trên của văn học dân gian.

Nói chung, mọi sự quy định ràng buộc của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn đều phá vỡ. Victo Huygô nói : "Chúng ta dùng chiếc búa lớn đập mạnh vào mọi thứ lí luận, thi học và hệ thống, bóc trần những lớp phấn cũ kĩ trát bên ngoài nghệ thuật. Vô luận là phép tắc hay mẫu mực đều không có, nói đúng hơn, trừ những phép tắc nói chung của tự nhiên và những phép tắc cá biệt cố hữu do đề tài đòi hỏi chi phối trong toàn bộ nghệ thuật, thì không còn phép tắc nào khác nữa" (*Tựa kịch "Crômoen"*). Victo Huygô triệt để phủ nhận sự quy định ngặt nghèo về thể loại kịch nhất là luật tam duy nhất trong chủ nghĩa

cổ điển. Cũng trong lời tựa nói trên, ông viết : "Cho thời gian của mọi sự kiện phải bằng nhau cũng nực cười chẳng khác nào anh thợ giày kia bắt chân của mọi người phải mang một loại giày... Con dao tam duy nhất đã cắt mất đôi cánh, thậm chí của cả những kịch tác gia cổ điển kiệt xuất như Raxin và Cornây". Victo Huygô chỉ thừa nhận sự duy nhất về hành động, nhưng đó cũng chính là đặc trưng đích thực của kịch. Về mặt kiến trúc và nội dung của thơ, Victo Huygô chủ trương cần phải "tự do, thẳng thắn, trung thực, dám nói tất cả không e ngại".

Chủ nghĩa lãng mạn đã ra sức mở rộng phương tiện diễn đạt, phát triển ngôn ngữ đến chỗ rất mực phong phú. Victo Huygô có nói qua một lời thơ :

Trên những tiểu đoàn của đoàn quân Alếchxăngdranh
ngay ngắn.
Tôi làm cho cơn gió cách mạng thổi rít lên.
Tôi đội mũ đỏ lên cuốn từ điển cũ...
Tôi gây một cơn bão táp dưới đáy lọ mực.

Câu văn trong tác phẩm lãng mạn rất phóng túng linh hoạt, nhưng cũng rất mực ngân chuyển, giàu chất nhạc họa. Nó tràn đầy cảm xúc, kích động, thống thiết bằng những định ngữ, tỉ dụ, ẩn dụ, ngoa dụ, phản ngữ, nghĩa là bằng sự huy động cao độ mọi biện pháp tu từ hết sức phong phú :

"... Thế rồi đùng một cái, cả châu Âu hãi hùng lắng nghe từng đoàn quân rầm rộ xông lên, từng đoàn đại bác chuyển động, những chiếc cầu phao mọc dài ra trên các mặt sông, những đội kị binh như mây cuộn phi như dông bão, tiếng hò la, tiếng kèn trống vang ầm, các ngai vàng chuyển rung, bờ cõi các quốc gia di động trên bản đồ, người ta nghe thấy một lưỡi gươm thần rút ra ngoài vỏ, người ta thấy hoàng đế đứng hiên ngang giữa chân trời, bàn tay sáng rực, đôi mắt chói lòa trong sấm chớp, người giương hai cánh rộng là đại quân và đội cận vệ bách chiến và lúc ấy người là vị thần chiến tranh" (Victo Huygô).

Trở lên là nói về chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Về mặt thi pháp, sự phân biệt giữa nó với chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực càng ít rõ nét hơn. Tuy vậy, nếu kết hợp với nội dung tư tưởng thì sẽ thấy những đặc trưng và biện pháp nghệ thuật gần giống nhau ấy được triển khai theo những hướng khác nhau. Cùng dành ưu tiên cho ước mơ mộng tưởng, nhưng chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực chủ yếu quay về quá khứ. Chất trữ tình

rất nồng đượm trong chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực chủ yếu là bi quan. Cùng kêu gọi "trở về với thiên nhiên", nhưng đối với chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực, thì đó chủ yếu là nhằm trốn tránh xã hội. Và "trở về với trung thế kỉ" đối với nó là hướng về chế độ phong kiến và đạo Thiên chúa. Tất nhiên, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực cũng khai thác văn học dân gian, nhưng chủ yếu là ở những khía cạnh lạc hậu : khuất phục và định mệnh v.v...

Cần lưu ý rằng, đây là một thời đại có nhiều chuyển biến dữ dội, gây ra nhiều ảnh hưởng và tác động phức tạp đến nhà văn. Victo Huygô là người trước đó đã từng theo chủ nghĩa bảo hoàng và tôn thờ Satôbriăng. Ngược lại, trong sáng tác của Vinhi không phải là không có những bức tranh chân thực về đời sống v.v... Cho nên việc phân định ranh giới giữa tích cực với tiêu cực trong cuộc đời và sáng tác của từng nhà văn phải được khảo sát tỉ mỉ, tránh máy móc.

Chương XXVII. CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Chủ nghĩa hiện thực có khi được dùng không phải với nghĩa một phương pháp sáng tác, mà là với nghĩa kiểu sáng tác *tái hiện* như đã nói ở trước. Chủ nghĩa hiện thực hiểu theo nghĩa phương pháp sáng tác, thật ra cũng có nhiều dạng. Đó là chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, chủ nghĩa hiện thực thời Khai sáng, chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông. Nhưng chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX ở Tây Âu đạt đến đỉnh cao nhất, cho nên người ta gọi là chủ nghĩa hiện thực *cổ điển,* và vì cảm hứng chủ đạo của nó là *phê phán*, cho nên theo ý kiến của M.Gorki, người ta thường gọi là *chủ nghĩa hiện thực phê phán*. Cũng như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tự nhiên v.v..., chủ nghĩa hiện thực phê phán còn có nghĩa là một trào lưu văn học, đối tượng của bộ môn Lịch sử văn học. Nhưng ở đây chúng ta chỉ trình bày nó như một phương pháp sáng tác, tức là những nguyên tắc phản ánh có tính chất tư tưởng – nghệ thuật của chính trào lưu văn học ấy.

I – CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC – NGUYÊN TẮC LỊCH SỬ – CỤ THỂ

Chủ nghĩa hiện thực phê phán có ở Anh, ở Nga và cả ở phương Đông sau này, nhưng hình thành một cách tiêu biểu và đầu tiên trong văn học Pháp vào khoảng năm 1830. Lịch sử nước Pháp nửa đầu thế kỉ XIX, một mặt là quá trình di chuyển của giai cấp tư sản Pháp từ một lực lượng tiến bộ chống phong kiến thành một thế lực hoàn toàn phản động thẳng tay đàn áp giai cấp công nhân và nhân dân lao động ; mặt khác là quá trình chuyển biến của giai cấp công nhân Pháp từ chỗ phụ thuộc vào giai cấp tư sản trong khối liên minh của đẳng cấp thứ ba chống phong kiến đến chỗ trở thành một lực lượng chính trị độc lập chống giai cấp tư sản. Nói một cách khác đây là lịch sử hình thành và phát triển mâu thuẫn giữa giai cấp vô sản và giai cấp tư sản là hai lực lượng cơ bản trong xã hội hiện đại. Mác và Ăngghen viết : "Giai cấp tư sản đã đem một sự bóc lột công nhiên vô sỉ, trực tiếp, tàn nhẫn thay

cho sự bóc lột được che đậy bằng những ảo tưởng tôn giáo và chính trị"[1]. Trước đó, được chi phối bởi chủ nghĩa xã hội không tưởng, chủ nghĩa lãng mạn (tích cực) tuy cũng kết tinh những phản ứng của tầng lớp dân chủ cấp tiến đối với những bất công của xã hội tư bản, nhưng họ còn đặt hi vọng vào những nhà tư sản tốt bụng. Giờ đây các nhà văn chân chính hoàn toàn thất vọng với chế độ tư bản, quay về nhìn thẳng vào hiện thực, để vạch trần những tội ác của nó. Đây là nguyên nhân sâu xa nhưng căn bản, giải thích quá trình chuyển biến từ chủ nghĩa lãng mạn sang chủ nghĩa hiện thực trong văn học Pháp thời kì ấy. Gắn liền với trên, khi quay về nhìn thẳng vào hiện thực, các nhà văn chân chính không thể không thấy nổi bật lên vấn đề mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp như là nội dung cơ bản của những quan hệ xã hội. Tất nhiên trong các hình thái xã hội trước kia vốn đã như vậy, nhưng chỉ đến xã hội tư bản, mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp trở nên sâu sắc và gay gắt nhất, và do đó trở nên đơn giản hóa nhất, bộc lộ một cách rõ ràng, công khai, không hề che đậy.

Tất nhiên để có thể luôn luôn nhìn thẳng được vào sự thật, tránh bệnh ảo tưởng hoặc phiến diện, thấy cho được những phương diện bản chất của nó, nhà văn hiện thực thế kỉ XIX còn nhờ có "một trình độ tri thức nhất định về thế giới" kết tinh từ những thành tựu của khoa học xã hội và khoa học tự nhiên lúc bấy giờ. Khác với chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn thường chỉ bị chi phối bởi một vài nguồn ý thức tư tưởng, chủ nghĩa hiện thực có tham vọng phản ánh cuộc sống một cách toàn diện, cho nên nó phải khơi nguồn ở nhiều phương diện khác nhau – tất nhiên cuối cùng phải được kết tinh lại thành một nguyên tắc nhất quán.

Trước hết về mặt xã hội học, các nhà xã hội không tưởng như Xanh Ximông, Sáclơ, Phuriê, Rôbe Ôwen, tuy "kê đơn" một cách ảo tưởng – kêu gọi lòng bác ái của giai cấp thống trị để xây dựng xã hội công bằng hợp lí, nhưng đã "bắt mạch" đúng đắn về mâu thuẫn và áp bức giai cấp trong xã hội tư bản.

Về mặt sử học, các tác phẩm của Ghidô, Minhê, Chiêri đã phê phán các sử gia phong kiến quan niệm rằng chế độ phong kiến là vĩnh hằng bất biến, thắng lợi của cách mạng 1789 chỉ là ngẫu nhiên và sẽ bị đảo ngược. Họ đã chứng minh rõ ràng sự thắng lợi của giai cấp tư sản đối với giai cấp phong kiến quý tộc là một tất yếu lịch sử. Lập trường của các sử gia này tất nhiên thuộc về giai cấp tư sản, nhưng luận điểm của họ là tiến bộ, đúng đắn và vô hình trung đã vạch ra quy luật đấu tranh giai cấp như một phương diện quan trọng trong động lực phát triển lịch sử.

---

(1) *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1956, tr. 23.

Về mặt triết học, trước hết tư tưởng của Phơbách, Ghécxen, Secnusépxki đã đưa chủ nghĩa duy vật lên đỉnh cao chưa từng có trước chủ nghĩa Mác. Đặc biệt phép biện chứng của Hêghen, kết quả của sự hệ thống hóa những kiến thức của loài người, đã phát huy tác dụng to lớn đối với tư tưởng châu Âu đương thời. Về khoa học tự nhiên, nhất là với tiến hóa luận của Đácuyn, lần đầu tiên đã hình thành một học thuyết hoàn chỉnh về sự tiến hóa của các loài trong giới động vật, gây nên một bước ngoặt trong khoa học, phá tan quan niệm về sự bất động, bất biến của các hình thái trong tự nhiên đã ngự trị hàng bao thế kỉ. Ăngghen nói : "Tất cả cái gì ngưng đọng trở thành biến chuyển, tất cả cái gì bất động trở nên động, tất cả cái gì là riêng biệt, được coi như vĩnh cửu, hoặc ra là quá độ, và được chứng minh rằng tất cả tự nhiên đều chuyển động trong một dòng thác và một cơn lốc vĩnh cửu" *(Phép biện chứng tự nhiên)*.

Tất cả những đặc điểm về tình trạng xã hội và những thành tựu về các ngành khoa học nói trên đã kết tinh thành nguyên tắc lịch sử – cụ thể. Ý nghĩa trước hết của nó là xem xét sự vật khi nào cũng phải bám sát vào thực trạng của nó. Sở dĩ được như thế là vì chủ nghĩa duy vật với những tên tuổi như Phơbách, Ghécxen, Secsusépxki cùng với những tình trạng gay cấn quyết liệt trong xã hội khiến cho con người khó còn mang nặng những ảo tưởng. Hai khía cạnh "lịch sử" và "cụ thể" tuy không tách rời nhau, nhưng có thể tạm phân biệt một cách tương đối. Nói "cụ thể" tức là chỉ một quan hệ xã hội với một tình thế mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp cụ thể. Điều đó trước hết cũng phản ánh thực tại khách quan trong xã hội, mặt khác cũng là do những yếu tố đúng đắn trong chủ nghĩa xã hội không tưởng cùng những thành tựu khách quan trong sử học tư sản lúc bấy giờ. Nói "lịch sử" tức là nhìn sự vật bao giờ cũng phải thấy quá trình phát sinh, phát triển và chuyển hóa của nó. Điều đó là do tác động của phép biện chứng Hêghen cùng sự kết tinh những thành tựu của khoa học tự nhiên, đặc biệt là tiến hóa luận của Đácuyn. Nguyên tắc lịch sử – cụ thể này đã thay thế cho nguyên tắc lí tính đã ngự trị trong khoa học và cả trong văn học nghệ thuật của bao thế kỉ trước đó.

II – NHÂN VẬT TRUNG TÂM VÀ CẢM HỨNG CHỦ ĐẠO

Chủ nghĩa hiện thực phê phán không phải là không có những nhân vật chính diện, qua đó bộc lộ cảm hứng ca ngợi khẳng định của mình. Qua tác phẩm của Bandắc, nhà văn hiện thực phê phán tiêu biểu, có thể thấy hai loại nhân vật lí tưởng. Về loại nhân vật quý tộc, Ăngghen viết : "Tác phẩm vĩ đại của ông là một bài thơ ai oán không dứt về cảnh tan rã không thể tránh khỏi của cái xã hội thượng lưu ; tất cả

mọi thiện cảm của ông dành cho cái giai cấp đã bị đẩy tới chỗ diệt vong. Nhưng mặc dù thế, lời châm biếm của ông không bao giờ sâu cay chua chát hơn là khi ông bắt chính những người đàn ông và những người đàn bà quý tộc mà ông có thiện cảm hơn cả, phải hoạt động..., ông đã nhìn thấy sự sụp đổ tất yếu của những người quý tộc yêu quý của ông và miêu tả họ với tính cách những con người không đáng được hưởng một số phận khá hơn"(1). Có nghĩa là có sự mâu thuẫn giữa lí trí và tình cảm ở đây. Tình cảm thì yêu mến, lí trí thì mỉa mai. Hãy lấy nhân vật Đơ Grinhông trong *Phòng trưng bày vật cổ* làm ví dụ. Bandắc ca ngợi con người quý tộc này còn giữ đạo đức trong sạch, đối lập với đầu óc trục lợi của giai cấp tư sản. Nhưng chính nhà văn lại mượn lời của một nhân vật khác để châm biếm, cho rằng Đơ Grinhông vẫn tiếp tục sống ở thế kỉ XV, trong lúc thế kỉ XIX đến với chúng ta lâu rồi ! Cái nhan đề *Phòng trưng bày vật cổ* của cuốn tiểu thuyết cũng hàm một ý mỉa mai : những đồ vật ở đây tuy cũng quý nhưng thuộc về một thời xa xưa rồi !

Về loại nhân vật lí tưởng khác trong tác phẩm của Bandắc là những "anh hùng cộng hòa", Ăngghen có viết : "Những con người duy nhất mà ông bao giờ cũng nói về họ với lòng khâm phục không che đậy, đó là những đối thủ chính trị quyết liệt nhất của ông, những người cộng hòa – những anh hùng của phố Tu viện Xanh Mêri, những người này lúc bấy giờ (1830 – 1836) thực tế là đại biểu của quảng đại quần chúng"(2). Đó là Misen Crêchiêng trong *Vỡ mộng*, một chiến sĩ cộng hòa đã cùng nhân dân chiến đấu trên các chiến lũy trong cuộc cách mạng năm 1830, sau hi sinh ở Xanh Mêri năm 1832, được Bandắc ca ngợi là "nhà chính trị lỗi lạc" luôn luôn ước mơ "thay đổi cả bộ mặt thế giới". Đó là Nidơrông trong *Nông dân*, "người cộng hòa siêu việt, cứng rắn như thép, trong sạch như vàng" v.v... Nhưng Bandắc mô tả họ không nhiều. Ở đây cũng có mâu thuẫn, nhưng theo chiều hướng ngược lại : lí trí thì khâm phục, nhưng tình cảm không sâu nặng.

Cả hai loại nhân vật này chiếm vị trí nhỏ trong tác phẩm của Bandắc và thái độ của ông có mâu thuẫn như trên đã nói cho nên đều không trở thành những nhân vật lí tưởng thuần vẹn của ông. Chính Bandắc cũng đã từng nói : "Xây dựng nhân vật đức hạnh thật là nan giải". Trong trường hợp cụ thể của Bandắc, điều đó có nghĩa là đối với ông, việc quay lại chế độ quân chủ trong quá khứ ; hay có thật sự xây dựng được chế độ cộng hòa tốt đẹp trong tương lai hay không đều mơ hồ. Chỉ có một điều rất rõ ràng và tỉnh táo ở ông là phủ nhận xã hội tư sản trước mắt. Điều đó quyết định những nhân vật phản diện *tư sản*

(1), (2) *Mác, Ăngghen, Lênin về văn học và nghệ thuật*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1977, tr. 386.

hóa chiếm địa vị trung tâm trong sáng tác của nhà văn hiện thực phê phán tiêu biểu này.

Đó là những con người cá thể, vốn xuất thân từ những thành phần khác nhau (quý tộc, tiểu tư sản, v.v...), vốn có những thái độ khác nhau đối với chế độ tư bản, nhưng một khi đã lăn mình vào xã hội đó, thì đều thấm nhuần đạo đức, và triết lí *tôn thờ "con bê vàng"* : Raxtinhắc, Sáclơ, Grăngđê, Vôtrin v.v... Tất cả những nhân vật này đều nhiều ít, trực tiếp hoặc gián tiếp, thể hiện cái điều mà Ăngghen đã nói là "thẳng tay cắt đứt, không để lại giữa người và người một mối quan hệ nào khác ngoài mối lợi lạnh lùng và lối trả tiền ngay không tình nghĩa". Sáclơ trong *Ôgiêni Grăngđê* ruồng bỏ Ôgiêni, mà thật ra là ruồng bỏ đến ba con người : thân nhân, ân nhân, tình nhân, để theo đuổi một cô gái quý tộc khác mà y tưởng nhầm là giàu có hơn. Và đây là những câu châm ngôn của Vôtrin, một tướng cướp bị tù khổ sai vượt ngục xuất hiện trong nhiều tác phẩm của Bandắc như *Lão Gôriô, Vỡ mộng, Vinh nhục của gái giang hồ* : "Phải xông vào đám đông như đường đạn, phải len lỏi vào nó như bệnh dịch" ; "Nếu mày làm hại được người khác, có nghĩa là mày đang sống" ; "Hãy nhổ toẹt vào chính kiến và lòng tin của mình, khi cần thì bán quách nó đi" ; "Cuộc đời là một cái bếp hôi hám, nếu anh muốn ăn ngon, thì đành chịu bẩn tay một tí, chỉ cần sau đó rửa sạch đi là được – đó là tất cả đạo đức trong thời đại chúng ta" v.v...

Những nhân vật trung tâm phản diện này quyết định cảm hứng chủ đạo phải là phê phán, và chính vì thế chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX được mệnh danh là chủ nghĩa hiện thực phê phán. Điều đó cũng hợp với một quy luật phát triển của văn học, bởi vì : "Văn học của tất cả các thời đại, nhất là trong thời đại càng gần với thế hệ chúng ta, thì thái độ phê phán, bóc trần và phủ nhận thực tại càng mạnh thêm" (M.Gorki). Điều này cũng là một đặc điểm khác nhau quan trọng giữa chủ nghĩa hiện thực phê phán với chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng chẳng hạn. Phương pháp sáng tác này vẫn có những cảm hứng phê phán qua các nhân vật như Iagô, Sâylốc, v.v... nhưng chủ yếu là chan chứa một cảm hứng ca ngợi qua các nhân vật mang lí tưởng nhân văn chủ nghĩa như Hămlét, Ôtenlô, Rômêô, Giuyliét v.v...

Tất nhiên cũng cùng là chủ nghĩa hiện thực phê phán với những nhân vật trung tâm phản diện, nhưng vai trò và tỉ lệ của cảm hứng ca ngợi qua các nhân vật chính diện lí tưởng là khác nhau. Đọc *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi chúng ta không thể nào quên được những nhân vật chính diện như Pie Bêdukhốp luôn luôn nghĩ đến vận mệnh quốc gia và dân tộc. Nói rộng ra trong chủ nghĩa hiện thực phê phán Nga, nhân vật chính diện, lí tưởng có một sức vang vọng mạnh mẽ. Nhân vật Rakhmêtốp trong tiểu thuyết *Làm gì ?* của Secnusépxki

đã có ảnh hưởng lớn lao đối với các chiến sĩ cộng sản như Plêkhanốp, Đimitrốp và cả Lênin nữa. Người ta bảo đọc văn học hiện thực phê phán Pháp thì sẽ hiểu biết nhiều hơn, nhưng đọc văn học hiện thực phê phán Nga thì say mê hơn là vì vậy.

III – TÍNH CÁCH ĐIỂN HÌNH TRONG HOÀN CẢNH ĐIỂN HÌNH

Các nhà văn hiện thực phê phán quan niệm được "con người xã hội". Có nghĩa là khi có được tư duy lịch sử – cụ thể, họ sẽ đặt con người trong một hoàn cảnh xã hội cụ thể rồi triển khai sự phát triển tính cách của nó theo sự diễn biến của hoàn cảnh đó. Mà đây vốn đã là cách nhìn tự giác, nghĩa là cũng đã được đúc kết sơ bộ trên bình diện lí luận ở các nhà văn và các nhà mĩ học thế kỉ XIX. Chính Bandắc đã từng nói : "Phải chăng xã hội đã từ những con người, tùy theo những hoàn cảnh trong đó nó hoạt động, tạo nên được bao nhiêu con người khác nhau" (Tựa *Tấn trò đời*) ; "Nghệ thuật của nhà thơ trong thực tế phải nhằm thực hiện tốt nhiệm vụ nêu rõ một tính cách với bản chất tự nhiên của nó, được hình thành như thế nào trong hoàn cảnh mà nó kinh qua do số phận của chính nó" (Bêlinxki) v.v...

Nguyên tắc lịch sử – cụ thể được phát huy cao độ với chủ nghĩa duy vật lịch sử và chủ nghĩa duy vật biện chứng. Từ đó Mác, Ăngghen qua việc phê bình các tác phẩm *Phrăngxơ Phôn Xickinghen* của Látxan. *Cũ và mới* của Mina Caoxki, *Cô gái thành thị* của Mácgarít Hácơnéx đã phát biểu nhiều về chủ nghĩa hiện thực, mà kết tinh là định nghĩa của Ăngghen trong thư gửi Mácgarit Hácơnéx năm 1888, trong đó có nhấn mạnh vấn đề "tái hiện chân thực tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình"(1). Nhưng thật ra công thức của Ăngghen cũng có phần là tổng kết từ những cơ sở có trước như đã nói ở trên.

1. Tính chung và tính riêng của điển hình

Tính cách điển hình là sự thống nhất hài hòa cao độ giữa tính riêng sắc nét và tính chung có ý nghĩa khái quát cao, là "người lạ mà quen" như một ý kiến của Bêlinxki. Nó không chỉ có sự thống nhất giữa tính riêng và tính chung, vì đó vốn là tính chất thông thường của bất kì sự vật hay hiện tượng nào. Chỉ khi nào cái riêng thật *sắc nét*, cái chung lại phải thật *khái quát cao* nhưng không phải kéo dài theo hai cực đối lập nhau, mà phải thống nhất nhau, hơn nữa lại phải hài hòa cao độ, thì lúc đó mới có điển hình. Nó là kết quả sự xuyên thấm thật nhuần

(1) *Tái hiện* chú không phải *mô tả*, nguyên văn tiếng Anh là *reproduction*. *Mô tả* là nói văn học nói chung, còn riêng chủ nghĩa hiện thực thì phải vươn lên *tái hiện*.

nhuyễn của cả hai mặt cá thể hóa và khái quát hóa đều ở mức độ cao. Cho nên, nói một cách nghiêm ngặt, đến chủ nghĩa hiện thực phê phán mới thật sự có điển hình.

Hình tượng nhân vật trong chủ nghĩa cổ điển nặng về cái chung mà nhẹ về cái riêng. Chủ nghĩa lãng mạn thì lại nhấn mạnh cái riêng đến chỗ phi thường ngoại lệ, nhưng nhẹ về mặt tiêu biểu khát quát. Loại hai chỗ yếu - cũng có nghĩa đồng thời đã kế thừa hai chỗ mạnh của các phương pháp sáng tác đó, chủ nghĩa hiện thực phê phán đã đem lại được một sự kết tinh mới. Không phải ngẫu nhiên mà Bandắc đã gọi văn chương của mình là sự tổng hợp của "văn chương ý niệm" (littérature à idées, chỉ chủ nghĩa cổ điển) và "văn chương hình ảnh" (littérature à images, chỉ chủ nghĩa lãng mạn).

Về mặt cá thể hóa, chúng ta chú ý đến những ý kiến của Mác, Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, nên tránh lối Sinle - hóa, mà phải Sếcxpia - hóa. Nhận xét các nhân vật trong *Phrăngxơ Phôn Xíckinghen* nặng tính chất chung chung trừu tượng, thiếu hẳn cá tính, Mác nói : "Dù muốn hay không, đáng lẽ ra lúc đó anh phải Sếcxpia - hóa nhiều hơn nữa ; trái lại bây giờ tôi cho rằng khuyết điểm lớn nhất của anh là đã Sinle - hóa, tức là đã biến cá nhân thành những người phát ngôn đơn thuần cho tinh thần thời đại"(1). Tất nhiên, cá thể hóa nhân vật không có nghĩa là để cho nhân vật làm những việc độc đáo kì lạ, mà nhân vật vẫn có thể bộc lộ cá tính qua cách làm độc đáo của nó đối với những sự việc thông thường. Trong thư gửi cho Látxan, Ăngghen cũng có viết : "Theo tôi thì hình như đặc trưng của cá nhân không những thể hiện ở việc mà cá nhân ấy làm, mà còn bằng *cách* mà cá nhân ấy làm việc đó nữa"(2). Trong thư gửi cho Mina Caoxki, Ăngghen lại nhấn mạnh : "Mỗi nhân vật là một điển hình, nhưng đồng thời lại là một cá nhân hoàn toàn cụ thể, là *con người này* như ông già Hêghen đã nói"(3). Trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, cá nhân tự nó là đối tượng trực tiếp của sự miêu tả ; cái khái quát, cái điển hình toát ra từ tính cách của con người cụ thể. Cá tính cao độ của nhân vật sẽ làm cho nó trở nên sinh động. Không phải ngẫu nhiên mà chỉ có những nhà văn hiện thực mới nói đến sự ám ảnh của nhân vật. Gôgôn, trong nhật kí, thường ghi lại rằng nhân vật hay làm điệu bộ và thôi thúc ông ta. Sêkhốp khi viết kịch thì thường tưởng tượng rằng phải diễn viên cụ thể nào mới có thể sắm vai được một nhân vật nào đó của ông. Tác phẩm của Bandắc có nhiều tên tư sản như Guyôm, Gôriô, Birêtô, Graxlanh, Rôgiôn, Crơven, những chủ nhà băng như Nuyxingien, Maparông, Kinle,

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật* Sđd. tr. 367.

(2), (3) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật* Sđd, tr. 374, 380.

Đuytiê, những kẻ ăn chơi như Marxây, Trai, Raxtinhắc, Văngđơnétxtơ, những nhà báo như Luxtơ, Phinô, Vécnu, Êmilơ, Luyxiêng, Vinhông, Blôngđô, những chủ xuất bản như Viđan, Porsông, Đôria, Bacbô, Phăngđăng, Cavaliô, Đôgôrô v.v... thật là mỗi người mỗi vẻ, không ai giống một ai. Họ đều hiện ra với những cá tính sinh động, từ lí lịch, dáng vẻ, tác phong, tâm tư, hành động, ngôn ngữ, làm cho người đọc như đang tiếp xúc được với những con người cụ thể ở ngoài đời.

Về tính chung của điển hình, chúng ta có thể thấy qua lời ghi nhận sau đây của Ăngghen đối với những nhân vật trong *Phrăngxo Phôn Xickinghen* : "Các nhân vật chính thì thực sự là đại biểu cho những giai cấp và những trào lưu nhất định, do đó tiêu biểu nhất định cho thời đại của họ"(1). Nhưng không nên ngộ nhận tính chung của điển hình chính là tính giai cấp. Bởi vì tính giai cấp chỉ là mặt bản chất nhất chứ không phải là bản chất duy nhất của con người. Trong *Tóm tắt các bài giảng về lịch sử triết học của Hêghen*, Lênin có viết : "Tư duy của con người ta đi sâu một cách vô hạn từ giả tượng đến bản chất, từ bản chất cấp một, nếu có thể nói được như vậy, đến bản chất cấp hai v.v... đến vô hạn. Theo nghĩa đen thì phép biện chứng là sự nghiên cứu mâu thuẫn trong ngay bản chất sự vật. Không phải chỉ riêng hiện tượng là tạm thời, chuyển động, lưu động, bị tách rời bởi những giới hạn có tính chất giả định, mà tất cả cái đó cũng đúng với bản chất của sự vật"(2).

Như thế là bản chất sự vật cũng như của con người có nhiều tầng bậc và đều được khái quát vào văn học nghệ thuật qua việc điển hình hóa. Ngay trong ngôn ngữ chính luận, ngoài phạm vi giai cấp ra, Lênin cũng đã nói đến những hiện tượng điển hình cho dân tộc và thời đại : "tên địa chủ phản động điển hình"(3) "hạng người không điển hình đối với những năm sáu mươi"(4), loại "điển hình mà người Pháp gọi là những tên hề xiếc quốc gia"(5),"thứ triết lí điển hình của bọn tự do chủ nghĩa"(6), "lập luận điển hình của phái Bun"(7), "tầng lớp điển hình cho sự phát triển tư bản chủ nghĩa"(8) v.v... Và chăng như trước đã chứng minh (xem lại chương III, tập một), không hề có tính giai cấp tách rời, cô lập, tĩnh tại, mà luôn luôn liên đới phát triển và chuyển hóa. Chính vì thế, mặc dù không tách rời, nhưng tính chung của điển hình không thể trùng khớp hoàn toàn với tính giai cấp, Lênin đã nói về Ôblômốp, điển hình trong tiểu thuyết cùng tên của Gônsarốp, nhà văn hiện thực phê phán Nga, như sau :

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 373.

(2) *Bút kí triết học*. Nxb Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 282.

(3), (4), (5), (6), (7), (8) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1957, tr. 62, 149, 58, 104, 94, 152.

"Đã có một điển hình cuộc sống Nga như thế là Ôblômốp. Hắn ta nằm mãi trên giường và vạch kế hoạch. Từ đó đến nay đã lâu lắm rồi... Nước Nga đã làm ba cuộc cách mạng, ấy thế mà những anh chàng Ôblômốp vẫn còn đấy, bởi vì Ôblômốp không chỉ là địa chủ, mà còn là nông dân, và không chỉ là nông dân mà còn là trí thức và không chỉ là trí thức mà còn là công nhân và là người cộng sản. Chỉ cần nhìn vào chúng ta, xem chúng ta họp hành, chúng ta làm việc như thế nào trong các hội đồng cũng đủ để có thể nói rằng Ôblômốp xưa kia vẫn đang còn, và cần phải tắm rửa hắn nhiều lần, kì cọ, giũ, đập mới hòng nên chuyện gì được"(1).

Ôblômốp là một địa chủ, sự mơ mộng và lười nhác của y cố nhiên là mang tính chất địa chủ. Đó là sự thực. Nhưng còn một sự thực nữa là không phải bất cứ địa chủ nào, đồng thời cũng không phải chỉ có địa chủ mới mơ mộng và lười biếng. Tính cách đốn mạt này của Ôblômốp còn bắt nguồn trong những điều kiện lịch sử của xã hội Nga trì trệ và lạc hậu trước cách mạng. Nó thâm ngấm khá phổ biến trong nhiều tầng lớp nhân dân Nga và còn di hại mãi về sau. Như thế, tính chung của Ôblômốp vừa "nhỏ hơn" lại vừa "lớn hơn" tính giai cấp địa chủ. Cũng có thể thấy như vậy với điển hình Grăngđê của Bandắc. Không phải tên tư sản nào cũng keo kiệt như Grăngđê. Ngược lại, keo kiệt như Grăngđê không phải chỉ có những tên tư sản. Những tên tư sản khác trong tác phẩm Bandắc như Guyôm, Gôriô, Birôtô, Graxlanh, Rôgiôn, Crơven không phải đều là những tên keo kiệt, nhưng lại chính là điển hình cho các kiểu loại tư sản khác nhau. Ngược lại, tên địa chủ Pluskin trong *Những linh hồn chết* của Gôgôn lại đúng là một tên keo kiệt.

Tóm lại, quan hệ giữa tính chung và tính giai cấp của điển hình phải được hiểu một cách biện chứng, chúng có mối liên hệ hữu cơ không tách rời nhau – tính chung phải có tính giai cấp, nhưng không đồng nhất với tính giai cấp – tùy theo đề tài, ý đồ và trình độ khái quát của nhà văn mà tính chung sẽ có thể "nhỏ hơn" hoặc "lớn hơn" tính giai cấp.

2. Mối liên hệ giữa tính cách và hoàn cảnh

Trước hết, thế nào là hoàn cảnh điển hình ? Nói một cách nghiêm ngặt, chỉ đến chủ nghĩa hiện thực với nguyên tắc lịch sử – cụ thể mới có thể xây dựng được hoàn cảnh điển hình. Trong văn học cổ đại Hi – La, với quan niệm con người là con đẻ của thần linh, cho nên những hoàn cảnh bao quanh nhân vật thúc đẩy nó hành động không phải là những

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 479.

quan hệ xã hội thực tế, mà phần lớn là những lực lượng siêu nhiên thần bí. Tuyến con người dưới trần thế và tuyến thần linh trên đỉnh núi Ôlimpơ song song tồn tại là vì vậy. Agamemnông tuốt kiếm, ấy là do một vị thần trên đỉnh núi Ôlimpơ run rủi ! Chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng căn bản đã xây dựng được hoàn cảnh điển hình ; nhưng với quan niệm con người là "vũ trụ thu gọn" (microcosme), tuy có đề cao cái tôn nghiêm của con người, nhưng có phần chưa thật bám chắc vào xã hội, còn dấu vết của một thứ tư duy có màu sắc thần linh chủ nghĩa. Trong kịch của Sếcxpia thường xuất hiện yêu ma quỷ quái, nhật thực, nguyệt thực, ngựa ăn thịt người v.v... Rồi Măcbét nhờ có sấm truyền mà dự kiến được sự đổ vỡ của mình !

Chủ nghĩa cổ điển quan niệm con người là sản phẩm của lí tính : "Tôi tư duy tức là tôi tồn tại" (Đêcác), cho nên hoàn cảnh chỉ là những môi trường đủ cho tính cách đơn nhất bộc lộ mà thôi. Chủ nghĩa lãng mạn có chú ý đến những hoàn cảnh xã hội, nhưng lại ảo tưởng hóa nó đi, như quan hệ chủ và thợ giữa Madơlen và Phăngtin chẳng khác nào quan hệ giữa cha và con. Bởi vì chủ nghĩa lãng mạn quan niệm con người là sản phẩm của đạo đức, của lí tưởng. Chủ nghĩa tự nhiên lại nhấn mạnh khía cạnh bản năng sinh vật của con người. "Con vật – người" (bête humaine), cho nên chỉ khắc họa những môi trường đầy kích thích đủ để cho những khí chất (tempérament) bộc lộ mà thôi. Tất nhiên đây là nói những động hướng cơ bản nhất của mỗi phương pháp sáng tác, trong thực tế không có dạng thái thuần túy và đơn nhất như thế.

Với nguyên tắc lịch sử – cụ thể, với quan niệm "con người xã hội", chủ nghĩa hiện thực phê phán xây dựng được những hoàn cảnh điển hình. Đó là những hoàn cảnh của nhân vật được tái hiện vào trong tác phẩm, phản ánh được bản chất hoặc một vài khía cạnh bản chất trong những tình thế xã hội với một quan hệ giai cấp nhất định. Trong ý kiến của Mác, Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, đó là "nội dung lịch sử có ý thức", "trào lưu lịch sử" (*Thư gửi Látxan),* "những quan hệ hiện thực" (*Thư gửi Mina Caoxki),* "hoàn cảnh bao quanh" (*Thư gửi Háconéx).*

Tất nhiên cũng như tính cách điển hình, ý nghĩa tiêu biểu khái quát của hoàn cảnh điển hình phải thông qua tính chất cụ thể riêng biệt của nó. Cái hiện lên trước mắt người đọc chính là những hoàn cảnh cụ thể riêng biệt này. Có điều qua những nét cụ thể riêng biệt đó, người đọc cảm thấy được những vấn đề xã hội rộng lớn. Thảng hoặc, trong tác phẩm, nhà văn có trực tiếp giới thiệu những vấn đề xã hội bao trùm, nhưng đó chỉ là đường viền, là bối cảnh có tác dụng khơi gợi, chứ không phải là thành phần chủ yếu của hoàn cảnh điển hình có mối quan hệ biện chứng hữu cơ với tính cách điển hình. Hoàn cảnh điển hình phải bao gồm những sự kiện, những quan hệ do chính những tính cách tạo nên.

Bởi vì như chính Lênin đã nói : "Trong khi nghiên cứu những mối quan hệ thực tế và sự phát triển thực tế của những mối quan hệ đó, tôi đã nghiên cứu chính ngay cái kết quả hoạt động của những cá nhân đang sống"(1).

Khi đã xây dựng được những hoàn cảnh như vậy, thì tính cách chính là con đẻ của hoàn cảnh, được giải thích bởi hoàn cảnh. Ăngghen nói : "Động cơ hành động của họ không phải là những ham thích vụn vặt của cá nhân, mà là cái trào lưu lịch sử lôi cuốn họ" *(Thư gửi Látxan)* ; "hoàn cảnh bao quanh họ và bắt họ hành động" *(Thư gửi Háconéx)*. Plêkhanốp cho rằng Bandắc "đã lấy những say mê ở trạng thái mà xã hội tư sản đương thời cung cấp cho ông với sự chăm chú của một nhà tự nhiên học. Ông theo dõi xem nó lớn lên và phát triển trong một môi trường xã hội nhất định như thế nào. Nhờ vậy mà ông trở thành một nhà văn hiện thực chủ nghĩa theo nghĩa sâu sắc nhất của từ này"(2). Chính vì thế mà những tính cách trong chủ nghĩa hiện thực, cho dù có lí kì, nhưng hoàn toàn có thể giải thích được. Vôtrin cũng phảng phất một cuộc đời có nhiều nét giống Giăng Vangiăng. Vốn là một tướng cướp bị tù khổ sai, vượt ngục và bị truy lùng, nhưng hắn đã chui được ngay vào cơ quan cảnh sát. Nhưng điều này "lạ mà quen". Bởi vì tái hiện Vôtrin, Bandắc cũng đồng thời đặt nhân vật vào những hoàn cảnh lịch sử – cụ thể của xã hội tư bản, một xã hội mà ranh giới giữa pháp luật và phi pháp, xét trên thực chất, chỉ là hình thức. Bởi vì ngay những tên chóp bu trong guồng máy chính quyền của giai cấp bóc lột chẳng qua cũng là những tên "tướng cướp" được hợp pháp hóa. Trong một xã hội như vậy, một tên tướng cướp hoàn toàn có thể làm cảnh sát, thậm chí vì đã làm tướng cướp cho nên có thể hoàn thành "thiên chức" cảnh sát hiệu nghiệm hơn người khác. Vôtrin kết án xã hội tư bản đanh thép, khốc liệt hơn ai hết, không phải chỉ vì hắn bị xã hội tư sản kết án, mà còn là vì hắn đã lấy ngay tội ác của xã hội tư bản để làm nên tội ác của chính mình.

Là con đẻ của hoàn cảnh điển hình, tính cách điển hình trở nên rất phong phú và đa dạng. Quả vậy số lượng tính cách mà chủ nghĩa hiện thực tái hiện được nhiều chưa từng có. Chúng ta nhớ trước đây, trong chủ nghĩa lãng mạn, tính cách thường chỉ là phân thân của tác giả, cho nên số lượng không thể nào phong phú được. Nhưng nguyên tắc của các nhà văn hiện thực là phải bám vào những cảnh đời thực, do đó họ có thể thu được vô số những nguyên mẫu trong cuộc sống để tái hiện. Trong *Tấn trò đời* của Bandắc có 425 nhân vật quý tộc, 188 nhân vật

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênnin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 173.

(2) *Về văn học nghệ thuật.* Mátxcơva, 1948, tr. 837.

tư sản và 487 nhân vật tiểu tư sản v.v... Tổng cộng đến trên hai nghìn nhân vật bao gồm cả địa chủ, nhà kinh doanh, nhà buôn, chính khách, chủ ngân hàng, quan tòa, thầy kiện, linh mục, nhà báo, nghệ sĩ, nhà văn, thầy thuốc, võ quan, thợ may, thợ mộc, chủ hàng cơm, gác cổng, sen đầm, gái giang hồ v.v... Tất cả đã góp phần dựng lên những bức bích họa quy mô hùng vĩ mà sử thi của Hôme cũng không sánh kịp.

Mặt khác, khi đặt nhân vật vào hoàn cảnh, mà hoàn cảnh xã hội bao giờ cũng phức tạp, cho nên tính cách nhân vật, mặc dù bao giờ cũng có thể nổi lên vài ba nét chủ đạo, nhưng châu tuần chung quanh đó còn có những biểu hiện đa dạng gần như chính con người thật ngoài cuộc đời. Chủ nghĩa cổ điển bị chi phối bởi chủ nghĩa duy lí của Đêcác quan niệm bản chất của con người một cách duy lí, cho nên chỉ xây dựng được những tính cách đơn nhất, độc diện. Ácpagông của Môlie chỉ là tính hà tiện được nhân cách hóa, do đó chỉ có hà tiện và hà tiện mà thôi. Nhưng Bandắc đã xuất phát từ một trong những con người hà tiện trong một hoàn cảnh sống nhất định, cho nên Grăngđê ngoài tính hà tiện nổi bật ra, còn có những nét tham lam, quỷ quyệt, xảo trá v.v...

Cũng do đặt nhân vật trong hoàn cảnh, mà hoàn cảnh cuộc sống đứng yên chỉ là tạm thời, còn luôn luôn tiệm tiến và đột biến, cho nên tính cách của nhân vật luôn luôn phát triển. Chủ nghĩa duy lí của Đêcác quan niệm bản chất của con người vĩnh hằng bất biến, cho nên những tính cách trong chủ nghĩa cổ điển luôn luôn tĩnh tại. Trái lại các nhân vật của chủ nghĩa hiện thực phê phán đều có quá trình phát triển. Luyxiêng trong *Vỡ mộng* của Bandắc vốn là một người tốt, lại đẹp trai, một nhà thơ trẻ có tài, ấp ủ nhiều ước mơ đẹp. Nhưng sau đó bị cám dỗ bởi hư vinh, tham gia vào nhóm quý tộc ở Anguylem, biến thành một chàng phong lưu hàng tỉnh, rồi đến cả của Pari hoa lệ. Nhưng Pari mà Bandắc coi như một vực thẳm, một vũng bùn, khối "ung nhọt lở loét nồng nặc trên hai bờ sông Xen" cuối cùng đã nhấn chìm Luyxiêng đến tận bùn đen. Tính cách của Luyxiêng đã dần dần bị tha hóa trong cái hoàn cảnh đầy tội ác và tráo trở đó.

3. Tính cách điển hình với thế giới chủ quan của nhà văn - Vấn đề "nhân vật nổi loạn"

Với việc "tái hiện tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" mà một hệ quả trực tiếp của nó là tính cách trở thành con đẻ của hoàn cảnh, lần đầu tiên trong lịch sử văn học, chủ nghĩa hiện thực phê phán có được khái niệm "lôgíc nội tại của tính cách". "Tính độc lập bên trong" hay "sự phát triển tự thân của tính cách" cũng đều có nghĩa tương tự. Có nghĩa là khi xây dựng nhân vật, nhà văn phải tuân theo quy luật khách quan của nó. Điều này không có gì lạ, không có gì mâu thuẫn

với cái quy luật chung là hình tượng nhân vật là con đẻ tinh thần của nhà văn. Tính cách nhân vật giờ đây phụ thuộc vào hoàn cảnh điển hình, hay nói cho toàn diện hơn, nó vẫn chịu sự chi phối của chủ quan nghệ sĩ, nhưng là một thứ chủ quan đã nắm bắt được chân lí khách quan. Bởi vì, chỉ có những nhà văn hiện thực, sáng tác mới là và phải là một quá trình thâm nhập, nghiền ngẫm, nghiên cứu trực tiếp thực tế, nói một cách khác, là quá trình khách quan hóa liên tục cái chủ quan. Nhà văn lãng mạn không đặt ra vấn đề này. Bất kì nhân vật cụ thể nào của chủ nghĩa hiện thực, mặc dù có thể có nguyên mẫu hoặc là do hư cấu, nghĩa là có thể vẫn có hoặc vốn không có ở ngoài đời, nhưng *kiểu loại* nhân vật đó dứt khoát đã tồn tại ở ngoài đời trong một hoàn cảnh nhất định với tính cách và vận mệnh khách quan của nó. Muốn tái hiện chân thật nó, không có con đường nào khác, trước hết nhà văn phải tuân theo lôgíc khách quan của nó. Tất nhiên, nhà văn hoàn toàn có thể điều khiển nhân vật của mình một cách tùy tiện, nhưng họ sẽ thôi không còn là nhà văn hiện thực nữa. Mác đã từng phê phán : "Ở Ogien Xuy, nhân vật hành động phải phục tùng cái ý đồ vốn có của nhà văn, cái ý đồ thúc đẩy ông ta buộc họ hành động không phải theo cách nào khác, mà là theo kết quả của những ý nghĩ vốn có của ông ta" (*Gia đình thần thánh*). Chính vì thế mà *Bí mật thành Pari* không phải là tác phẩm hiện thực.

Tóm lại, qua vấn đề này, so với các phương pháp sáng tác trước đó, lần đầu tiên đến chủ nghĩa hiện thực xuất hiện một đặc điểm không phải ở chỗ nhân vật của nó nói riêng, tác phẩm của nó nói chung chỉ có phương diện khách quan, chỉ có phương diện nhận thức, không liên quan gì đến chủ quan nhà văn, mà là ở chỗ chủ quan của nhà văn có thể và cần phải phù hợp với thực tế khách quan.

Một hệ quả nữa của tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình là hiện tượng "nhân vật nổi loạn" trong chủ nghĩa hiện thực. Tachiana đi lấy chồng, Anna Carênina tự vẫn đều bất ngờ với Puskin và L.Tônxtôi. Từ chỗ phản cảm đến chỗ dần dần đồng tình đến mức lo lắng cho kết cục bi đát của Anna, nhiều bạn đọc đã viết thư cho đại văn hào yêu cầu tránh cho nàng cái kết cục bi đát đó, nhưng cuối cùng tác phẩm vẫn được viết như đã thấy. Câu nói sau đây của ông như một lời thanh minh : "Biết làm thế nào được... Nói chung các nhân vật nam nữ của tôi đôi khi làm những việc mà thật tình tôi không muốn : họ làm những điều mà họ cần phải làm". Điều này cũng không có gì huyền bí. Như trên đã nói, đối với nhà văn hiện thực, sáng tác là một quá trình thâm nhập và nghiền ngẫm thực tế để khách quan hóa cái chủ quan, nhất là với những tác phẩm quy mô và tầm cỡ, quá trình đó có khi được tính bằng hàng mười năm. Trong quá trình lâu dài đó, rất có thể nhà văn phát hiện thêm những khía cạnh mới trong chân lí đời sống buộc phải

điều chỉnh lại dự kiến chủ quan ban đầu của mình. Như thế "nhân vật nổi loạn" có nghĩa là hướng đi về sau của nó mâu thuẫn với dự kiến chủ quan ban đầu, chứ vẫn hoàn toàn phù hợp với sự thay đổi về sau trong nhận thức của nhà văn. Ở đây không hề có chuyện mâu thuẫn giữa thế giới quan và sáng tác như một số luận điệu xuyên tạc những lời phát biểu về sự "bất ngờ" của các nhà văn nói trên. Hoàn toàn ngược lại, chính hiện tượng này càng chứng tỏ thế giới quan quyết định sáng tác, bởi vì khi nhận thức nhà văn đã thay đổi, nhân vật phải thay đổi theo. Có điều, vì ý đồ ban đầu của nhà văn thường là do sự thai nghén ấp ủ lâu ngày, cho nên khi buộc phải thay đổi, vẫn sẽ còn lưu lại những ấn tượng da diết nào đó. Điều này không thể có ở nhà văn lãng mạn, mặc dù nhân vật của họ lại có quá nhiều đột biến. Giăng Vangiăng người tù khổ sai vượt ngục, ra ngoài vẫn còn tật ăn cắp, thế mà chỉ cần qua một đêm được đức giám mục Mirien cảm hóa đã trở thành một con người giàu đức độ vị tha, rồi lại trở thành chủ xưởng và thị trưởng v.v... Nhưng tất cả những cái đột biến đó không phải là do tái điều chỉnh lại theo quy luật khách quan, mà là kết quả của những ảo tưởng tốt đẹp nhưng rất tùy tiện trong chủ quan vốn có của Victo Huygô, do đó không hề và không thể gây ra bất ngờ nào cả.

Các nhà văn hiện thực, dù là nhà văn hiện thực, cũng không thể vốn có được nhận thức đúng đắn ngay từ đầu đối với bất cứ nhân vật và hoàn cảnh nào bao chung quanh nó. Vấn đề là họ biết thay đổi uốn nắn lại cho phù hợp với thực tế, cho dù điều đó không khi nào có thể hoàn thành một cách triệt để. Xuất phát từ triết lí "tu thiện bản thân", trong dự thảo về *Sống lại*, L.Tônxtôi vốn cho Nhêkhliuđốp ăn năn hối hận ngay từ đầu và lập tức cưới Maxlôva, nhưng để tránh tai tiếng một chàng công tử thành hôn với một cô gái nghèo hèn, cho nên đưa ra nước ngoài sinh sống. Ý nghĩ tốt bụng này có thể đúng với trường hợp cá biệt - thời trẻ của L.Tônxtôi cũng phảng phất một câu chuyện có phần nào tương tự - nhưng sẽ không có ý nghĩa tiêu biểu khái quát. Một chàng quý tộc cho dù có lòng trong trắng của thời trai trẻ, sau khi dan díu có thể ân hận, nhưng tự nguyện trói buộc cả cuộc đời của mình với thân phận của một cô gái bình dân là điều khó có trên đời này. Cho nên về sau chính L.Tônxtôi cũng tự cảm thấy viết như thế là lí tưởng hóa nhân vật, không bộc lộ được bản chất xã hội phổ biến của nó, và nhà văn cũng sẽ thiếu đi quy mô và trường diện để tố cáo và phê phán hiện thực xã hội lúc bấy giờ. Cho nên dứt khoát Nhêkhliuđốp, dù có tốt bụng đến đâu cũng phải ruồng bỏ Maxlôva, để cô phải dấn thân vào cuộc đời gió bụi của gái giang hồ, rồi cuối cùng mới ra tay cứu vớt. Triết lí "tu thiện bản thân" của L.Tônxtôi vẫn còn đó, nhưng được bộc lộ trong bối cảnh và thời điểm khác về sau mới có thể chấp nhận được.

Cần lưu ý thêm rằng, không phải bất cứ nhân vật nào trong chủ nghĩa hiện thực cũng "nổi loạn", mặc dù bất cứ nhân vật nào của nó cũng có lôgíc nội tại và quy luật phát triển khách quan. Bởi vì nếu đó là thuộc loại nhân vật giản đơn, hoặc là nhân vật phức tạp nhưng vốn dĩ nhà văn đã quen thuộc, do đó, nhà văn đã dự kiến đúng đắn vận mệnh và tính cách khách quan của nó một cách đúng đắn ngay từ đầu. Mặt khác, hiện tượng nào là "nhân vật nổi loạn", chỉ có nhà văn nói ra mới biết được, trừ phi chúng ta may mắn được dịp đối chiếu văn bản chính thức của tác phẩm với những bản thảo đầu tiên.

IV - THI PHÁP

1. Kế thừa có đổi mới thi pháp lãng mạn chủ nghĩa

Nếu có sự đối lập giữa chủ nghĩa hiện thực phê phán với chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực, thì cũng có sự gắn gũi giữa nó với chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Hai phương pháp sáng tác này ra đời không cách xa nhau lắm. Tạp chí lãng mạn *Globe* xuất hiện năm 1824 và *Tựa kịch "Cromoen"* của Victo Huy gô ra mắt năm 1827, thì tiểu thuyết *Đỏ và đen* của Xtăngđan chào đời cuối năm 1830. Hơn nữa cả hai đều song song tồn tại khoảng trên dưới hai mươi năm. Đi sâu hơn, chúng ta càng thấy sự "xâm nhập", tác động lẫn nhau giữa hai phương pháp sáng tác này. Có lúc cả hai cùng đứng trên một trận tuyến để chống lại tàn dư của chủ nghĩa cổ điển đương thời. Bản luận chiến *Raxin và Sécxpia* viết năm 1823 - 1825 là do Xtăngđan mệnh danh là chủ nghĩa lãng mạn mà ông cũng không phân biệt rõ giữa nó với chủ nghĩa hiện thực, cho nên có những điểm giống với *Tựa kịch "Cromoen"* của Victo Huygô. Nhiều nhà văn hiện thực tiêu biểu như Mêrimê và cả Bandắc đã mở đầu con đường sáng tác của mình bằng chủ nghĩa lãng mạn, một số sách văn học sử Pháp như của Lanxông chẳng hạn đã xếp hai vị vào phương pháp sáng tác này. Và ngay Phlôbe trong thời kì đầu cũng vậy. Ngược lại, một số nhà văn lãng mạn tích cực tiêu biểu lần đầu cũng tiệm cận với chủ nghĩa hiện thực phê phán, như Giorgiơ Xăng trong giai đoạn sáng tác thứ hai và Victo Huygô về cuối đời. Không phải là hoàn toàn vô căn cứ mà về sau này Aragông cho *Những người khốn khổ* thuộc chủ nghĩa hiện thực. Tất cả những điều nói trên cho thấy việc chủ nghĩa hiện thực phê phán tiếp thu chủ nghĩa lãng mạn tích cực về một vài phương diện thi pháp là điều dễ hiểu.

Trước hết là việc mở rộng thêm đề tài. Việc phân biệt đề tài thiếu dân chủ đã để di hại mãi đến thế kỉ XIX. Thacorây cũng đã phải mỉa mai : "Công chúng lịch sự không thể chịu được nổi một cuốn tiểu thuyết mô tả chân thực những thói ô uế của người đời, cũng như những phụ

nữ chân chính lịch sự người Anh hoặc người Mĩ không bao giờ chịu để cho danh từ *cái quần* lọt vào lỗ tai tinh khiết của họ" (*Hội chợ phù hoa*). Nhưng, như đã thấy, chính chủ nghĩa lãng mạn tích cực đã giải phóng nghệ thuật bằng cách mở rộng đề tài, xóa bỏ sự ngăn cách giữa cái cao quý và cái thấp hèn, cái cao cả với cái kệch cỡm, cái đẹp với cái xấu. Nhưng dù sao Huygô còn chủ trương : "Sự hài hòa của những cái trái ngược" (harmonie des contraires), cho nên vẫn yêu cầu nghệ thuật tránh "một cái tệ giết chết nó là cái thông thường". Trên cơ sở đó, với cảm hứng chủ đạo là phê phán, chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX đã nhấn mạnh thêm, cần phải đưa toàn bộ những cái hằng ngày, kể cả mọi cái hèn kém, xấu xa vào nghệ thuật. Bandắc nói tác phẩm của ông "bao trùm cả lịch sử và sự phê phán xã hội, sự phân tích những tệ lậu và sự tranh luận về những nguyên lí của nó" (Tựa *Tấn trò đời*). Phê phán cái tệ lậu tức là, dù gián tiếp, ca ngợi cái lí tưởng. Nhà mĩ học Pháp Xêâygiơ nói chủ nghĩa hiện thực phê phán là "chủ nghĩa lí tưởng xấu xa" là theo một nghĩa như vậy.

Gắn liền với trên, đi ngược lại chủ trương "mô phỏng cổ đại" chuyên bắt chước những tác phẩm văn nghệ cổ Hi – La của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn đã chú ý khai thác đề tài trong lịch sử dân tộc mình. Chủ nghĩa hiện thực phê phán đã tiếp nối truyền thống đó. Xtăngđan nói : "Thú thực rằng tôi thích được xem trên sân khấu Pháp *Cái chết của quận công Đơ Ghidơ ở Bloa* hay *Gian Đac và người Anh...*, những bức tranh vĩ đại và bi thảm ấy rút từ biên niên sử của chúng ta, sẽ làm rung động sợi dây nhuệ cảm của mọi trái tim người Pháp..., hơn là đối với những nỗi bất hạnh của Êđip" *(Raxin và Sếcxpia)*. Theo tinh thần đó, không những xã hội hiện đại mà cả những biến cố trong lịch sử nước Pháp vẫn tìm được sự phản ánh trong các tác phẩm văn học hiện thực phê phán Pháp : *Giắcơri, Thời sự triều đại Sáclơ IX, Chiếm đồn* của Prôxpe Mêrimê, *Những người Suăng, Catơrin đơ Mêđixic, Một việc ám muội* của Bandắc v.v...

Cuối cùng, chống lại bá quyền của lí trí trong chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn rất đề cao chất trữ tình trong văn học nghệ thuật. Một biểu hiện của nó là thể loại tự truyện được đề cao. Chủ nghĩa hiện thực hướng về những vấn đề xã hội rộng lớn, nhưng vẫn tiếp thu phẩm chất này của chủ nghĩa lãng mạn, bởi vì nói cho cùng, lòng người, nhân tâm, cũng chính là một phương diện khác của cuộc đời, của thế sự. Có điều, vì gắn chặt với hoàn cảnh xã hội, những phương diện cơ khi mang tính chất tự thuật trong chủ nghĩa hiện thực phê phán đã mất đi tính chất trừu tượng và có phần mơ hồ trong chủ nghĩa lãng mạn, mà trở nên sâu sắc hơn, toàn diện hơn. Juyliêng Xoren của Xtăngđan, Raphaen đơ Valentin hay Luyxiêng đơ Ruybemprê của Bandắc, Phrêtêric Môrô của

Phlôbe, một phần phản ánh chính con người của tác giả, đồng thời lại phản ánh sâu sắc tấn bi kịch của cả một lớp thanh niên thời đại, sống trong mối mâu thuẫn đau xót giữa cá nhân và xã hội, một đặc trưng của xã hội tư bản ngày càng đi vào con đường bế tắc.

2. Sự chân thực của chi tiết[1]

Đây cũng là một khía cạnh quan trọng trong định nghĩa của Ăngghen, bên cạnh vấn đề điển hình. Nếu khoa học chủ yếu là biện luận qua những luận điểm, luận cứ, luận chứng, thì trong văn học chủ yếu là mô tả, đan dệt bằng những chi tiết. Chi tiết là đơn vị nhỏ nhất có thể chia ra được tùy theo một tương quan và yêu cầu nhất định. Nó có thể là một dáng hình, một lời nói, một cử chỉ, một nét sinh hoạt, một khâu quan hệ. Chi tiết chân thực là những cái có thật hoặc có thể có thật về những phương diện nói trên trong thiên nhiên, xã hội và lòng người. Văn học là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, cho nên bất kì phương pháp sáng tác nào cũng đều ít nhiều có chi tiết chân thực. Khi Raxin để cho Ăngđrômác nói với Piaruyxơ : "Hôm nay tiện thiếp chưa được hôn con" thì có nhà phê bình nói ông đã vượt ra ngoài phạm vi của chủ nghĩa cổ điển, bởi vì nó chân thật quá như trong cuộc sống hằng ngày. Chủ nghĩa lãng mạn cũng không ít chi tiết chân thực, như chuyện bán tóc, bán răng của Phăngtin để nuôi con vì trót dại, hay chuyện đánh cắp bánh mì để nuôi đàn cháu nhỏ của Giăng Vangiăng v.v...

Nhưng, chẳng hạn, chủ nghĩa lãng mạn theo nguyên tắc chủ quan, phát huy đến mức tối đa kiểu sáng tác tái tạo, cho nên không thể sử dụng nhiều chi tiết chân thực được : "Nghệ thuật không phải là sự mô tả thực tại có thực, mà là sự tìm tòi chân lí ở lí tưởng" (Giorgiơ Xăng) v.v... Ngược lại, chủ nghĩa hiện thực tuân theo nguyên tắc khách quan, phát huy đến cao độ kiểu sáng tác tái hiện : Nghệ thuật phải như "một tấm gương xê dịch trên con đường lớn" (Xtăngđan) ; "Chính bản thân xã hội Pháp mới là sử gia, mà tôi chỉ là thư kí" (Bandắc) ; "Tái hiện sự thật, thực tại cuộc sống một cách chân thực và mạnh mẽ là hạnh phúc cao quý nhất của nhà văn ngay cả khi sự thật ấy không phù hợp với những thiện cảm riêng của nhà văn" (Tuốcghênhép) ; "Người nghệ sĩ là nghệ sĩ vì đối tượng như thế nào thì anh ta thấy như vậy, chứ không phải anh ta muốn thế nào thì anh ta thấy như vậy" (L.Tônxtôi) v.v... Chính vì thế mà chi tiết chân thực dồi dào chưa từng có ở chủ nghĩa hiện thực.

Trong *Épghêni Ônêghin*, Puskin đã tả khá tỉ mỉ những khách thính tráng lệ ở Pêtécbua với những dạ hội, yến tiệc, trong đó bọn quý tộc

---

(1) Mặc dù trong thư gửi Hácconex nguyên văn bằng tiếng Anh, chữ *truth* vừa có nghĩa *chính xác* vừa có nghĩa *chân thực*, nhưng không nên dịch là *chính xác* của chi tiết, bởi vì *chính xác* chỉ là vấn đề của khoa học, trong văn học nghệ thuật chỉ đặt vấn đề *chân thực* mà thôi.

dèm pha, nói xấu, châm chọc nhau nhưng cũng có những buổi tiếp tân đầy lòng mến khách, rồi những buổi hàn huyên giữa cô tiểu thư và người vú già, những cảnh nông thôn nước Nga xưa với những con đường đất gồ ghề chật hẹp, cỗ xe tam mã, mùa đông bão tuyết và chiếc ấm xamôva sôi réo, những điệu vũ dân gian và tục lệ ma chay, gả bán, v.v... Thậm chí Puskin còn ghi lại việc ăn ở, may mặc, đi lại, nội dung một thực đơn, những dòng chữ trên một tấm biển quảng cáo, những điều khoản trong một chứng từ thanh toán nợ nần của tòa án. Rồi Puskin cũng dựng lại với những chi tiết tưởng chừng như vô nghĩa : "Tachiana hồi nhỏ không thích chơi búp bê, ít nói, ít cười, hay sợ sệt như một con nai rừng thức dậy trước mặt trời, thích mùa đông giá lạnh, khi yêu thì trò chuyện bằng quơ và gắt lên với vú già, nhớ người yêu thì đứng trước song cửa thẫn thờ tư lự và lấy ngón tay kiểu diễm vẽ lên mặt kính lạnh ướt vì hơi thở của nàng hai chữ E.O". Và về người bác vừa mới qua đời của Ônêghin thì : "Bác ta suốt bốn mươi năm trời chỉ biết ăn và chỉ biết gây gổ với mụ quản gia, ngồi nhìn qua cửa sổ và đập chết lũ ruồi" v.v... L.Tônxtôi cũng miêu tả tỉ mỉ chuyện rửa ráy của Nhêkhliuđốp, cách ăn sò huyết của Ôblônxki, chuyện sắp xếp đồ đạc vào rương hòm của Natasa, cuộc đi săn của Rôxtốp v.v...

Bất kì chi tiết chân thực nào cũng có một ý nghĩa tương đối độc lập của nó, đó là tác dụng "thực cảm" góp phần đan dệt nên những cảnh sinh động làm cho người đọc quên đi việc đọc tác phẩm, mà như được tiếp xúc với chính cảnh đời thực. Nhưng sứ mệnh chủ yếu của chi tiết chân thực trong chủ nghĩa hiện thực là ở chỗ góp phần tái hiện chân thực tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Chẳng hạn, tính cách hám vàng của Grăngđê được bộc lộ mạnh mẽ qua chi tiết sau đây : "Khi cha xứ đến rửa tội cho hắn, cặp mắt hắn đã chết đờ từ lâu bỗng sáng lên lúc nhìn thấy cây thánh giá, đôi đèn, cái lọ nước bằng bạc. Hắn nhìn chằm chặp những thứ ấy và cái chóp mũi của hắn động đậy lần cuối, khi ông cố đạo đưa cây thánh giá mạ vàng kề môi hắn để hắn hôn hình đức Giêsu, thì hắn vùng lên một cách khủng khiếp để chụp lấy cây thánh giá. Sự gắng sức cuối cùng này đã làm cho hắn kiệt sức". Chính vì chủ yếu là phải phục vụ cho việc điển hình hóa như vậy, cho nên bản thân chi tiết cũng phải được điển hình hóa. Phải mang tính nội dung như vậy, cho nên tính chân thực của chi tiết mới trở thành một phương diện trong thi pháp của chủ nghĩa hiện thực. Và chính đây cũng là chỗ khác nhau về bản chất giữa chủ nghĩa hiện thực với chủ nghĩa tự nhiên trong việc sử dụng chi tiết chân thực. Chi tiết chân thực trong chủ nghĩa tự nhiên cũng vô cùng dồi dào, nhưng được sử dụng một cách xô bồ, tràn lan, không chọn lọc, không được điển hình hóa. Về cuốn tiểu thuyết *Lời di chúc của người cha* của nhà văn tự nhiên chủ nghĩa Vinisencô, Lênin thừa nhận rằng lác đác trong cuộc sống có tất

cả những điều khủng khiếp như trong tác phẩm. "Nhưng tập hợp tất cả những điều đó lại với nhau và tới mức như thế, tức là vẽ vời ra những điều khủng khiếp, khủng bố cả trí tưởng tượng của bản thân và khủng bố cả người đọc"(1). Người kiên quyết lên án cái lối chộp lấy những sự kiện nhỏ riêng biệt, cái thói đùa với những ví dụ, ghép chúng lại với nhau một cách tùy tiện, gây những tác hại không nhỏ. Cho nên mặc dù có hai vế chi tiết và điển hình và đều quan trọng, nhưng trọng điểm trong định nghĩa của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực là ở vấn đề điển hình. Xét theo quan điểm hệ thống, chi tiết là yếu tố, tính chân thật của nó là phương tiện không thể xem nhẹ, nhưng trên cơ sở đó, tính chân thật của chỉnh thể là điển hình (tính cách, hoàn cảnh) mới là cứu cánh và quan trọng hơn. Sự thống hợp về tính chân thật của điển hình và dĩ nhiên của cả những chi tiết đã đem lại cho chủ nghĩa hiện thực một giá trị nhận thức lớn lao. Ăngghen đã đánh giá về *Tấn trò đời* của Bandắc như sau :

"Xung quanh cái bức tranh trung tâm này, Bandắc tập trung tất cả lịch sử của xã hội Pháp, ở đây tôi đã biết được, ngay cả theo ý nghĩa kinh tế học, nhiều chi tiết (chẳng hạn về sự phân phối lại động sản và bất động sản sau cuộc cách mạng) hơn ở các quyển sách của tất cả những nhà chuyên môn : các sử gia, các nhà kinh tế học, các nhà thống kê của thời kì này cộng lại"(2).

Bêlinxki cho *Épghêni Ônêghin* của Puskin là "đại bách khoa toàn thư của xã hội Nga", Lênin khẳng định "L.Tônxtôi, tấm gương của cách mạng Nga", ngoài những điển hình sâu sắc, còn là vì những chi tiết chân thực được điển hình hóa dồi dào trong các tác phẩm đó.

3. Sự nở rộ của thể loại tiểu thuyết xã hội

Sự dồi dào về chi tiết chân thực nói trên, thật ra chỉ có thể thực hiện đến tối đa ở thể loại tự sự, mà tiêu biểu nhất là tiểu thuyết. Ở đây có sự giao tiếp giữa thể loại và phương pháp sáng tác. Đã đành, chẳng hạn chủ nghĩa cổ điển có thể bộc lộ trong thơ ngụ ngôn, chủ nghĩa lãng mạn có trong kịch và tiểu thuyết, chủ nghĩa hiện thực có ở trong thơ. Đó là sự thực, nhưng còn một sự thực khác, đó là chủ nghĩa cổ điển thích hợp với thể loại kịch, chủ nghĩa lãng mạn với thơ trữ tình, và chủ nghĩa hiện thực với tiểu thuyết.

---

(1) *Lênin toàn tập*, T. 29, tr. 502 (tiếng Nga).

(2) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 385.

Chủ nghĩa hiện thực, như trên đã thấy, có tham vọng phản ánh cuộc đời này một cách toàn diện, sẽ không hoàn thành sứ mệnh đó, nếu chủ yếu chỉ sử dụng những thể loại quy mô nhỏ hoặc vừa. Bandắc muốn viết nên bộ "*Nghìn lẻ một đêm của phương Tây*", muốn sáng tạo ra cả một thế giới để sánh ngang với Chúa. Chỉ có thể loại tiểu thuyết như trong *Tấn trò đời* mới làm được việc ấy. Và cũng không phải ngẫu nhiên các tác giả tiêu biểu của chủ nghĩa hiện thực đều là tiểu thuyết gia : Xtăngđan, Bandắc, Phlôbe, Đickenx, Thacơrây, Tuốcghênhép, L.Tônxtôi v.v... Xét con đường sáng tác của từng nhà văn cũng thấy rõ, con đường vươn lên tiểu thuyết cũng là quá trình tăng cường dần tính chất hiện thực chủ nghĩa trong sáng tác. Để đạt đến những tác phẩm hiện thực dưới hình thức tiểu thuyết tiêu biểu cho sáng tác của mình, Tuốcghênhép đã đi từ những truyện ngắn ; Thácơrây, Gônsarốp, L.Tônxtôi đã đi từ những kí sự và truyện vừa.

Các nhà lí luận trong quá khứ cũng thừa nhận điều này. Hêghen không phải hoàn toàn khẳng định sau "hình thái lãng mạn" nghệ thuật sẽ bị triệt tiêu để nhường chỗ cho triết học, mà thật ra có dự cảm một loại nghệ thuật có tính chất hiện thực sẽ ra đời cùng với tiểu thuyết. Ông đã nhìn thấy tiểu thuyết là một loại hình mới mẻ đại biểu "cho sử thi của xã hội cận đại... về mặt hứng thú, tình cảm, tính cách nhân vật, và quan hệ cuộc sống đều tỏ ra phong phú nhiều màu sắc, có một bức tranh rộng rãi của toàn thế giới" (*Mĩ học*, quyển III). Bêlinxki cũng nói : "Tiểu thuyết hiện thời của phương Tây là sự tái hiện thực tại với toàn bộ sự thật trần trụi của nó"(1). Mác cũng thấy sức mạnh của chủ nghĩa hiện thực trong tiểu thuyết, khi nói : "Trường phái hiện tại lỗi lạc những nhà tiểu thuyết Anh mà những trang tiêu biểu và hùng hồn đã phát hiện cho thế giới thấy nhiều sự thật chính trị và xã hội hơn là tất cả những nhà chính trị chuyên nghiệp, những nhà chính luận và những nhà luân lí học cộng lại"(2).

Tất nhiên, tiểu thuyết vốn là thể loại đã có từ trước, nhưng khi nó đã trở thành thể loại chính của chủ nghĩa hiện thực thì biến thành thể loại tiểu thuyết xã hội. Từ thế kỉ XVII, Huyê năm 1670, trên cơ sở thực tiễn sáng tác đương thời, đã định nghĩa tiểu thuyết là "những hư cấu

(1) *Toàn tập*, T. IX, tr. 351.

(2) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 362.

về những chuyện tình yêu viết bằng văn xuôi một cách nghệ thuật để mua vui cho người đọc". Nhưng đến thế kỉ XIX, Dôla, mặc dù là trưởng tràng của chủ nghĩa tự nhiên, nhưng đồng thời cũng là nhà văn hiện thực nổi tiếng, đã có thể nói : "Thay thế cho loại tiểu thuyết hiệp sĩ, tiểu thuyết phiêu lưu, tiểu thuyết lãng mạn và lí tưởng hóa, chúng ta có một loại tiểu thuyết hoàn toàn mới – đó là sự phê phán một cách đúng đắn các dục vọng, đạo đức và hành vi của nhân vật chính, chúng được đưa ra trình diễn và được nghiên cứu trong mối quan hệ gắn bó giữa bản chất thật sự của chúng với những tác động của môi trường và hoàn cảnh"(1). Tiểu thuyết xã hội với đặc điểm dễ thấy là quy mô của nó : *Gia đình Rugông Máca* của Dôla và đặc biệt là *Tấn trò đời* của Bandắc với hàng trăm tác phẩm chứa đựng bên trong v.v... Nhưng tất nhiên, vấn đề là nội dung xã hội rộng lớn, toàn diện và tỉ mỉ đã xuyên thấm vào tất cả phương diện của cuộc sống. Chẳng hạn như tình yêu dường như là một chủ đề "vĩnh cửu" nhưng trong tiểu thuyết hiện thực là gắn chặt với những vấn đề xã hội, như tình yêu của Ônêghin chẳng hạn. Nhà phê bình Xtrakhốp cùng thời với L.Tônxtôi đã nói về những tiểu thuyết hiện thực của văn hào như sau : "Vĩ đại và đẹp đẽ xiết bao ! Chưa một nền văn học nào của thế giới đem lại cho chúng ta một cái gì tương tự như thế. Hàng nghìn nhân vật, hàng nghìn cảnh đời, đủ mọi địa bàn quốc gia và đời sống cá nhân lịch sử, chiến tranh, với mọi thảm cảnh có trên trái đất, với mọi dục vọng, mọi yếu tố trong cuộc sống con người, từ tiếng khóc của trẻ sơ sinh đến cơn dông cuối cùng của người già lúc từ giã cõi đời, mọi nỗi đau và mọi điều hạnh phúc, thật gần gũi với con người, đủ mọi trạng thái tâm hồn, từ tâm trạng của một tên ăn cắp tiền của bạn đến cao trào của chủ nghĩa anh hùng và sự bừng sáng bên trong của một tư tưởng – tất cả đều hiện diện trong bức tranh này. Nhưng trong đó không một nhân vật nào che khuất nhân vật khác, không một cảnh nào, không một ấn tượng nào bị nhầm lẫn với cảnh khác, ấn tượng khác, tất cả đều đúng chỗ, tất cả đều rõ ràng, mạch lạc và tất cả đều khớp nhau và hoàn chỉnh. Giống như một kì quan trong nghệ thuật, hơn nữa là một kì quan được tạo ra bằng những phương tiện giản dị nhất, chưa từng có ở trên đời"(2). Tính chất

---

(1) *Tuyển tập Dôla.* Mátxcơva, 1966, tr. 421.

(2) *Những bài phê bình về Tuốcghênhép và L.Tônxtôi.* Kiép, 1901, T. I, tr. 272.

toàn diện và sâu sắc này cũng có thể xem là đặc điểm chung của tiểu thuyết hiện thực. Và có thể thấy thêm rằng, xét về mặt nào đó, tiểu thuyết hiện thực là một thể loại tổng hợp, trong đó có chứa đựng những yếu tố của trữ tình, tự sự, kịch và kí.

Đặc trưng của tiểu thuyết là vấn đề đã giải quyết trong phần *Thể loại*. Ở đây chỉ đề cập đến sự gắn bó giữa nó với chủ nghĩa hiện thực, xem nó như một phương diện của thi pháp về thể loại của phương pháp sáng tác này mà thôi.

Chương XXVIII. MỘT SỐ VẤN ĐỀ VỀ PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC TRONG VĂN HỌC CỔ PHƯƠNG ĐÔNG[1]

I - NHỮNG VẤN ĐỀ CÓ TÍNH CHẤT PHƯƠNG PHÁP LUẬN

Các phương pháp sáng tác chính yếu trong lịch sử văn học nói chung được nêu ở trước thật ra là được khái quát từ văn học phương Tây, hơn thế nữa, chỉ là của "nền văn học cận đại" (Ăngghen) kể từ thời Phục hưng đã có quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa trở đi. Lí luận về các phương pháp sáng tác đó, mặc dù không thể rập khuôn, nhưng vẫn có thể vận dụng vào nền văn học phương Đông khi đã có quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, nhất là sau khi đã rơi vào vòng ảnh hưởng của chủ nghĩa tư bản thế giới. Ví dụ chủ nghĩa hiện thực phê phán trong văn học Việt Nam thời kì 1930 - 1945, mặc dù có nhiều đặc điểm riêng biệt, nhưng vẫn chan chứa nhiệt tình phê phán, nhân vật phản diện chiếm một trong nhiều vị trí trung tâm, cũng xây dựng tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình v.v..., rất đồng dạng với chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XIX ở phương Tây.

Còn văn học cổ phương Đông lại nằm trong phạm trù xã hội phong kiến thì lí luận về các phương pháp sáng tác trong văn học phương Tây cận đại và hiện đại tỏ ra rất xa lạ.

Cho nên phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông là điều còn phải tiếp tục nghiên cứu. Mà việc nghiên cứu này không phải chỉ có ý nghĩa cho riêng nó. Aniximốp nói : "Do không đánh giá đúng mức và đầy đủ cống hiến của các nền văn học phương Đông trong quá trình phát triển đầy đủ của nó, do không nghiên cứu nền văn học phương Đông và phương Tây theo phương pháp so sánh lịch sử một cách rộng rãi, nên quan niệm của chúng ta về những quy luật phát triển của văn

(1) Vì nhu cầu trước mắt và nhất là vì khả năng thực tế chúng tôi chỉ đề cập đến văn học Việt Nam và Trung Quốc. Chữ "cổ" ở đây được dùng theo nghĩa rộng rãi kể từ khi các nước phương Đông rơi vào vòng ảnh hưởng của chủ nghĩa tư bản phương Tây trở về trước.

học toàn thế giới nhất định không tránh khỏi lệch lạc và phiến diện[1]. Sự lệch lạc và phiến diện này tất nhiên bao gồm cả việc lí giải phương pháp sáng tác. Các sách nghiên cứu và giáo trình trước nay, trong nước cũng như ngoài nước, nói chung làm cho người ta hiểu trong di sản văn học thế giới chỉ có chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn v.v... Thật ra, các phương pháp sáng tác này cũng chưa khái quát đầy đủ chính ngay tiến trình văn học phương Tây từ cổ chí kim, chưa nói đến văn học Mĩ la-tinh, Bắc Mĩ, Trung cận đông, Nam Á v.v... và nhất là văn học cổ phương Đông, trong đó có văn học cổ Việt Nam chúng ta. Tất nhiên, chỉ riêng đối với phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, người ta cũng đã bắt đầu nghiên cứu, và cũng đã có những thành tựu bước đầu. Nhưng ở đây trước hết phải rút ra những bài học về phương pháp nghiên cứu.

Một là, cần phải quán triệt lối tiếp cận hệ thống. Việc một số học giả nước ngoài và trong nước chú ý trước tiên đến chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông là cần thiết và dễ hiểu, và cũng có tác dụng khơi gợi việc nghiên cứu tiếp tục các phương pháp sáng tác khác còn lại. Nhưng phải chăng nên xác định trước, dù là sơ bộ, hệ thống các phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, từ trong tương quan chung đó, mới có thể xác định đúng được bản chất cũng như con đường phát triển của từng phương pháp sáng tác. Ví dụ ở phương Tây, chủ nghĩa hiện thực phê phán ra đời trong thế đối lập với chủ nghĩa lãng mạn. Ngược lại, chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông lại hình thành trong thế đối lập với phương pháp sáng tác mang nặng ý thức hệ phong kiến chính thống. Tất nhiên việc tìm hiểu mối tác động qua lại giữa yếu tố và hệ thống cần phải được khai thác trở đi trở lại nhiều lần.

Hai là, phải quán triệt quan điểm duy vật lịch sử để đoán định hệ thống những phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông cùng đặc điểm và quy luật phát triển của nó. Có nghĩa, nếu phương pháp sáng tác nằm trong lĩnh vực hình thái ý thức thì trước hết nó phải chịu quyết định bởi cơ sở xã hội cùng các lĩnh vực khác trong thượng tầng kiến trúc, nhất là triết học và mĩ học, ở đất nước và thời đại mà nó được sinh ra. Một số nhà nghiên cứu nước ngoài thường dựa vào sự manh nha của quan hệ tư bản chủ nghĩa và thường lấy tiêu chí của chủ nghĩa hiện thực phê phán Tây Âu thế kỉ XIX để xem xét sự ra đời của chủ nghĩa hiện thực ở phương Đông là không hoàn toàn thỏa đáng.

Cần thấy xã hội phương Đông trước khi tiếp xúc với chủ nghĩa đế quốc phương Tây, chủ yếu là xã hội phong kiến, bị thống trị chủ yếu

(1) *Tìm hiểu một nguyên lí văn chương*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1983, tr. 237 (trích lại).

bởi ý thức hệ Nho giáo. Trong giai đoạn mới thoát khỏi chế độ nô lệ ra, xã hội đó, ý thức hệ đó ít nhiều mang tính chất tiến bộ, có phần phù hợp với quyền lợi của nhân dân. Nhưng đến thời kì sau, xã hội và ý thức hệ phong kiến thoái hóa, phong trào khởi nghĩa nông dân nổi dậy mạnh mẽ, chủ nghĩa duy vật và tư tưởng dân chủ có tính chất đề kháng Nho giáo cũng manh nha và phát triển dần. Lại nữa, trong trường kì lịch sử như vậy, những bộ phận thoái hóa trong giai cấp thống trị thường thường chịu ảnh hưởng tiêu cực của tư tưởng Phật, Lão. Nếu phương pháp sáng tác trong văn học là kết tinh những phẩm chất thẩm mĩ của xã hội và ý thức hệ, thì phải xác định hệ thống phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông trong một bối cảnh rộng lớn về xã hội và ý thức hệ như vậy.

. Ba là, cần vận dụng phương pháp so sánh lịch sử. Không rập khuôn không có nghĩa là cự tuyệt việc so sánh lịch sử. Lịch sử xã hội loài người tuy có những đặc thù của từng khu vực nhưng vẫn có những quy luật chung của thế giới và nhân loại. Mặt khác, lịch sử không tuần hoàn, nhưng cũng không thẳng tắp. Giữa hình thái xã hội tư bản và hình thái xã hội phong kiến không phải là hoàn toàn cách biệt mà có những thời kì quá độ mang tính chất song trùng. Điều đó đã tạo ra một tiền đề để so sánh phương pháp sáng tác trong xã hội phong kiến phương Đông với phương pháp sáng tác trong xã hội tư bản phương Tây. So sánh là một phương pháp nhận thức. Bám chặt vào cơ sở xã hội và tư tưởng, lại phải hiểu toàn diện nội dung của phương pháp so sánh. So sánh không phải là đồng nhất. So sánh chân chính bao gồm cả hai mặt : phát hiện chỗ tương đồng và nêu lên sự khác biệt. Qua một sự so sánh như vậy với các phương pháp sáng tác trong văn học phương Tây, hệ thống phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông lại càng hiện lên rõ nét hơn mà thôi. Nếu chủ trương chỉ dựa đơn thuần vào những phạm trù xã hội, tư tưởng, mĩ học và văn học phương Đông để nghiên cứu hệ thống phương pháp sáng tác của nó là có phần cực đoan.

Bốn là phương pháp lôgíc. Trước hết cần phải xác định cho rõ khái niệm. Phương pháp sáng tác là nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật được xác định bởi một thế giới quan nhất định trong những điều kiện lịch sử – xã hội nhất định dùng để phản ánh (lựa chọn, bình giá, khái quát) cuộc sống bằng hình tượng. Trong một số công trình hoặc bài viết trong và ngoài nước về phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, có tác giả chỉ bàn về nội dung tư tưởng, như thế là đã quên nó còn là nguyên tắc nghệ thuật. Ngược lại, cũng có tác giả chỉ có những nhận xét tuy khá tinh tế về hình thức và thi pháp, như thế là đã quên nó còn là nguyên tắc tư tưởng. Lại cũng có nhà nghiên cứu nước ngoài cứ thấy trong văn học phương Đông chỗ nào nặng về mặt biểu hiện ước

mơ lí tưởng thì liền cho đó là chủ nghĩa lãng mạn ; chỗ nào nặng về việc mô tả hiện thực thì liền gọi đó là chủ nghĩa hiện thực ; và kết quả là chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực song song tồn tại từ xưa đến nay. Như thế là đã nhầm lẫn giữa phương pháp sáng tác là nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật với kiểu sáng tác là nguyên tắc tư duy nghệ thuật không phụ thuộc vào hoàn cảnh xã hội với ý thức hệ.

Xác định tính chất của phương pháp sáng tác còn phải thấy nó là một hệ thống, một cấu trúc của những yếu tố cần phải được cụ thể hóa. Trong các bài viết về phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông trước đây, do chưa xác định một cấu trúc như vậy, cho nên khi bàn về phương pháp sáng tác này thì đưa ra hệ thống tiêu chí này, và liền gia giảm, thậm chí thay đổi hoàn toàn khi bàn về phương pháp sáng tác khác, rất không nhất quán, mơ hồ, không rạch ròi, thiếu độ tin cậy. Mặt khác, không nên hiểu phương pháp lôgíc là sự khái quát đồng đều, là "trung bình cộng" đặc điểm của mọi yếu tố trong đối tượng, mà chỉ là sự khái quát ở dạng "trung bình lí tưởng", hoặc là khái quát đối tượng ở độ phát triển nhất. Không thể và không thật cần thiết trình bày hết thảy mọi sắc thái và diễn biến của toàn bộ đối tượng. Cũng như khi nghiên cứu xã hội thị tộc nguyên thủy, Mergan đã tập trung vào bộ lạc Xênôcơ tiêu biểu nhất, thì lúc nghiên cứu chủ nghĩa tư bản, Mác cũng chủ yếu dựa vào đất nước Anh là nơi mà chủ nghĩa tư bản "đạt đến sự chín muồi với hình thức cổ điển" (Ăngghen). *Tư bản luận*, do đó, "chỉ diễn tả lí tưởng của chủ nghĩa tư bản thôi, chứ tuyệt nhiên không diễn tả thực tế của nó" (Lênin). Định nghĩa của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XIX ở phương Tây, thật ra chủ yếu là dựa vào tác phẩm của Bandắc. Đối với các nhà văn hiện thực khác như Xtăngdan, nhất là đối với các nhà văn như Thacơrây, Brônti, L.Tônxtôi, Sêkhốp, v.v... công thức ấy phải vận dụng một cách linh hoạt. Ngay với một số tác phẩm khác của chính Bandắc vốn cũng đã phải như vậy. Do đó, khi vận dụng những tiêu chí nói ở trước để nêu ra đặc điểm bất kì một phương sáng tác nào đó trong văn học cổ phương Đông, thì đó chỉ có thể là những kết luận sơ bộ ở dạng "trung bình lí tưởng" ; vấn đề còn phải gia giảm tùy theo thể loại và phong cách của nhà văn v.v...

Trước khi vận dụng toàn diện các mũi tiếp cận trong phương pháp luận nói ở trên để xác định cụ thể hệ thống phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, có thể đưa ra nhận xét sơ bộ là hệ thống này không thật phong phú, phát triển chậm chạp, không bao gồm các phương pháp sáng tác thật nổi bật, giữa chúng với nhau thường không có ranh giới tương đối rạch ròi như ở phương Tây. Nguyên nhân sâu xa ở chỗ, mấy nghìn năm xã hội phong kiến phương Đông, tuy có phát triển nhưng

vẫn ngưng đọng trong phương thức sản xuất châu Á và cũng từ đó, ý thức hệ, tuy cũng có tiến triển, nhưng vẫn rơi vào tình trạng trì trệ. Nói cho cùng, đấy không phải là sự khác nhau giữa Đông và Tây, mà là sự khác nhau giữa hình thái xã hội phong kiến và hình thái xã hội tư sản. Nói phương pháp sáng tác phương Tây rất phong phú, phát triển nhanh chóng là kể từ thời Phục hưng trở đi. Khi đã có quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, ý thức hệ tư sản xáo động trong toàn xã hội, gây được nhiều biến động cơ bản, mới hình thành được nhiều phương pháp sáng tác liên tục kế tiếp nhau trong một thời gian không dài. Còn trước thời Phục hưng, văn học bị chi phối hoàn toàn bởi ý thức hệ phong kiến, vẫn nằm trong tình trạng ngưng đọng của đêm trường Trung cổ, thậm chí còn trì trệ hơn nhiều trong tương quan đồng đại với phương Đông.

Tuy không thật phong phú và phát triển chậm, nhưng hệ thống phương pháp trong văn học cổ phương Đông ít nhất bao hàm những khuynh hướng sau : khuynh hướng "cổ điển" chạy suốt trong trường kì lịch sử, phản ánh và phục vụ cho chế độ phong kiến cùng ý thức hệ Nho giáo chính thống ; khuynh hướng "lãng mạn" xuất hiện rải rác, biểu hiện những phản ứng đối với từng triều đại theo tư tưởng Phật, Lão, hoặc theo lí tưởng xã hội chủ nghĩa không tưởng của nhân dân[1] ; chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì, bắt nguồn sâu xa từ những cuộc đấu tranh giai cấp gay gắt giữa địa chủ quý tộc và nông dân cùng với mầm mống của chủ nghĩa tư bản, biểu hiện những tư tưởng duy vật và dân chủ manh nha trong thời kì tổng khủng hoảng của chế độ phong kiến.

II - KHUYNH HƯỚNG "CỔ ĐIỂN"

Khuynh hướng "cổ điển" phản ánh những đặc điểm và phục vụ những yêu cầu của chế độ phong kiến. Những đặc điểm và nhu cầu đó, thật ra trước hết cũng được biểu hiện trong ý thức hệ Nho giáo. Tuy nhà nước phong kiến cũng có khi sử dụng vũ khí tư tưởng của Phật giáo và Lão giáo, nhưng dưới quan niệm "tam giác đồng nguyên", Nho giáo vẫn giữ vai trò chỉ đạo và trước sau vẫn chiếm địa vị độc tôn. Nho giáo chi phối phương pháp sáng tác này trực tiếp qua quan điểm mĩ học và quan niệm văn học nghệ thuật chủ trương phải tuyên truyền, bảo vệ cho chế độ đạo đức và lễ giáo phong kiến.

---

(1) Gọi "khuynh hướng" mà chưa gọi là "chủ nghĩa" vì đây mới chỉ là những tìm tòi bước đầu, chưa có thể nói là hoàn chỉnh. Còn gọi là "cổ điển" hay "lãng mạn" vì chúng có một số đặc điểm dễ gây liên tưởng đến phương pháp sáng tác cùng tên, cho nên có thể tạm mệnh danh như vậy.

Khổng Tử là người tiêu biểu đầu tiên của học phái Nho giáo có nói : "Thơ có thể làm phấn khởi ý chí, có thể giúp quan sát phong tục, hòa hợp với mọi người, bày tỏ nỗi sầu oán, gần thì thờ cha, xa thì thờ vua" (*Luận ngữ* : "Dương hóa"). Chúng ta chú ý ngay đến quan niệm văn thơ coi trọng đạo đức trung hiếu "gần thì thờ cha, xa thì thờ vua" của Khổng Tử. Ông còn nói : "Kẻ có đức ắt có lời, kẻ có lời chưa chắc đã có đức" (*Luận ngữ* : "Hiến vấn"). Ông còn nêu ra phép làm thơ phải "ôn, nhu, đôn, hậu" (*Lễ kí* : "Kinh giải"), không được phê bình gay gắt nền chính trị xã hội đương thời, tránh làm lay chuyển những quan niệm và thể chế cơ bản của giai cấp phong kiến thống trị.

Ở Việt Nam, Lê Thánh Tông cũng nói rõ mối quan hệ máu thịt giữa văn học với chế độ, đạo đức và lễ giáo phong kiến : "Ta nhân lúc muôn việc được rỗi, nửa ngày được nhàn, thường xem các sách, vui thích lục nghệ, mọi sự huyên náo lắng xuống, một ngọn đèn sáng thơm tho, thị dục ít, tinh thần trong sáng, ở yên, hứng cao, mới phấn khởi nghĩ đến khuôn phép lớn của thánh đế minh vương, lòng cẩn thận của trung thần lương bật. Gọi chàng giấy, họ bút, thượng khách mực, trọng thần nghiên đá, bảo đi bảo lại rằng : chân tình ta phát ra, có anh khí dào dạt, thành cách ngôn hay. Các người có thể ghi chép giúp ta được không ?" (Tựa *Quỳnh uyển cửu ca*).

Nhân vật trung tâm thể hiện lí tưởng xã hội – thẩm mĩ trong khuynh hướng "cổ điển" do đó, trước hết là những người mẫu về đạo đức phong kiến : quân tử, trượng phu, liệt nữ, v.v... Tuy nhiên, do quan niệm "trọng nam khinh nữ", cho nên mẫu người lí tưởng nhất vẫn là những người quân tử, trượng phu "gần thì thờ cha, xa thì thờ vua" nghĩa là phải tận trung với vua, chí hiếu với cha mẹ. Cũng do quan niệm "trọng văn khinh võ" cho nên có chí khí, có năng lực chưa đủ, còn phải có văn tài, lại biết hưởng thụ những lạc thú thanh tao : cầm, kì, thi, tửu. Người phụ nữ phải theo đúng đạo tam tòng tứ đức. Không những thờ vua, thờ cha mà còn thờ chồng : "Gái ngoan không lấy hai chồng". Không những phải chung thủy lúc sống, mà phải thủ tiết khi góa bụa (tiết phụ). Nếu vì bị khách quan cưỡng ép thì phải quyên sinh (liệt nữ). Đối lập với trên, những nhân vật phản diện trong khuynh hướng "cổ điển" tất yếu là những nhân vật loạn thần, tặc tử, phản bạn, lừa thầy, những người đàn bà bạc nghĩa, thất tiết.

Nho giáo chủ trương "khắc kỉ phục lễ" (tự kiềm chế mình để phục tùng theo lễ giáo), coi nhẹ nhân phẩm và cá tính sinh động của con người. Tất cả ngôn ngữ, cử chỉ, hành động, quan hệ của con người đều phải tuân theo những quy định về luân lí. Con người từ đó mất hết khả năng cảm thụ thế giới chung quanh, chỉ lo việc tu thân theo kinh kệ của thánh hiền. Tất cả những điều đó sẽ dẫn đến tính chất "phi ngã",

thiếu cá tính hóa trong nguyên tắc xây dựng hình tượng. Cái riêng luôn luôn bị lấn át bởi cái chung. Và cái chung thì thường là bị lí tưởng hóa đến mức tận thiện tận mĩ thành những hình ảnh công thức. Nói đến vua, là phải dùng hình ảnh con rồng, một con vật cao quý linh thiêng, đứng đầu "tứ linh" : long, li, quy, phượng. Từ đó đến dung nhan, thần xác, áo quần của vua đều phải gọi "long nhan", "long thể", "long bào". Miêu tả người quân tử là phải nhắc đến hoa sen tinh khiết giữa đám bùn nhơ ; miêu tả người trượng phu thì phải nói đến cây trúc cương trực rắn rỏi ; nói đến người tráng sĩ là phải miêu tả cây tùng giữa gió sương bão tố, v.v... Từ đó lại dẫn đến những chi tiết tượng trưng ước lệ. Anh hùng nào cũng "sức cử đỉnh bạt sơn, tài kiêm văn võ", mĩ nữ nào cũng "mắt phượng mày ngài, mặt hoa da phấn", văn nhân nào cũng "nhả ngọc phun châu" với ngọn bút "rồng bay phượng múa", v.v... Với những công thức tượng trưng ước lệ theo lối lí tưởng hóa như vậy, tất cả những vẻ riêng của hình tượng nhân vật đều bị chìm đi. Có thể nói khuynh hướng "cổ điển" không đặt ra vấn đề mô tả "con người này".

Ngay đối với cái tôi của bản thân tác giả cũng vậy. Nói chung, tác giả ít bộc lộ cái tôi trữ tình nồng thắm của mình trong tác phẩm. Thảng hoặc, có khi buộc phải nói đến bản thân, thì tác giả cũng xuất hiện với tư thế của cái ta chung, để nhằm nói lên những chân lí phổ biến ngay trong những thể như *Ngôn chí*, *Thuật hoài*. Chí hướng và cõi lòng ở đây cũng là những cái gì tiêu biểu, chung nhất.

Thi pháp của khuynh hướng "cổ điển" cũng thấm nhuần tính chất quy phạm của mĩ học phong kiến. Trước hết là việc phân biệt thiếu dân chủ về mặt đề tài, chỉ đề cao những đề tài gọi là "cao quý". Ngoài "tứ linh" là long, li, quy, phượng ra, còn có "tứ thú" là cầm, kì, thi, họa, và "tứ quý" : mai, lan, cúc, trúc v.v... Con người được miêu tả phần nhiều cũng xuất thân từ thế gia lệnh tộc, dòng dõi thi thư, sống trong cảnh lầu son, gác tía, có song trăng, viện sách và thường làm những việc như uống rượu, đánh cờ, nhất là ngâm thơ, đọc sách theo châm ngôn "Vạn ban giai hạ phẩm, duy hữu độc thư cao". Thảng hoặc văn học cũng có nói đến những con người bình thường như thằng mõ và đến việc dệt vải v.v... nhưng cũng chỉ là những cái cớ để thuyết minh cho những đạo lí cao quý, mà những đạo lí này không bao giờ tìm cứu cánh ở những "ngu phu", "ngu phụ", ở dân đen.

Về mặt thể loại cũng có sự phân biệt thiếu dân chủ như vậy. Chỉ có thơ, từ, phú là được đề cao, còn kịch và tiểu thuyết thì không được xem trọng. Cũng như trên kia, điều này phản ánh sâu xa óc đẳng cấp của Nho giáo. Trong xã hội phong kiến, mọi thứ nhất nhất đều theo một tôn ti trật tự nhất định : ngôi thứ ở triều đình, nơi hương đảng, trong gia đình. Tất cả những điều đó cố kết lại thành tính chất quy phạm

của mĩ học phong kiến, tác động mạnh mẽ đến văn học nghệ thuật từ ca vũ, hội họa, điêu khắc đến văn học. Cho nên ngay ở những thể loại được đề cao như thơ, từ, phú cũng phải chịu những quy định hết sức ngặt nghèo. Chỉ có tám câu thơ Đường luật mà cũng phải có đủ bốn phần : phá, thừa, luận, kết. Một bài phú ngắn cũng phải đủ sáu phần ; lung, biện nguyên, thích thực, phô diễn, nghị luận, kết v.v...

Tính chất quy phạm của mĩ học phong kiến còn tác động đến các mặt khác trong thi pháp của khuynh hướng "cổ điển". Đó trước hết là tính chất đối xứng (tả, hữu, trong, ngoài), thể hiện trong lối kết cấu theo song tuyến, trong sự tương phản về mĩ từ pháp, trong lối văn biền ngẫu, ở hình thức cân đối v.v... Và tính chất hoàn chỉnh có thủy có chung một cách máy móc thể hiện ở lối kết cấu theo trình tự thời gian, ở lối kết thúc có hậu, kiêng kị lối nhập đề nửa vời hoặc kết thúc đột ngột.

Tất cả tính chất giáo huấn ở nhân vật trung tâm, tính chất lí tưởng hóa trong nguyên tắc xây dựng hình tượng, tính chất quy phạm trong thi pháp v. v... tất yếu sẽ dẫn đến sự đơn điệu về phong cách. Các nhà văn trong khuynh hướng "cổ điển" khi xây dựng tác phẩm phải tuân thủ quá nhiều quy định chung, khó lòng phát huy cá tính sáng tạo của mình. Tất nhiên ở những nhà văn có tài năng, thì có khi chính những quy định ngặt nghèo lại là những thử thách tốt cho tinh hoa sáng tạo của họ. Đó là lẽ biện chứng trong cuộc đời, cũng như trong nghệ thuật. Nhà lí luận thơ cổ Trung Hoa, Viên Mai, đã từng nói : "Nếu ngòi bút linh hoạt, thì viết việc trung hiếu tiết nghĩa vẫn có sinh khí" (*Tùy viên thi thoại*). Đó là về phương diện đề tài. Còn về thể loại cũng vậy. Ngay chủ nghĩa cổ điển phương Tây có luật tam duy nhất trong kịch, nhưng Raxin vẫn tung hoành thoải mái trong cái quy phạm khá ngặt nghèo ấy. Cho nên trong khuynh hướng cổ điển này, chúng ta vẫn bắt gặp những nhà văn kiệt xuất, những áng văn tuyệt bút là vì vậy.

Nhưng xét cho cùng chủ yếu chỉ tìm thấy những nhà văn kiệt xuất, những áng văn tuyệt bút trong thời kì đầu của khuynh hướng "cổ điển". Theo quan điểm duy vật lịch sử, thì cũng như bất kì giai cấp thống trị nào, giai cấp phong kiến cũng như ý thức hệ chính thống của nó, về đại thể, cũng có thể tách thành hai thời kì đang lên, tiến bộ và suy thoái, lạc hậu. Điều này cũng có thể thấy rõ trong quan niệm thẩm mĩ và nghệ thuật, hạt nhân chỉ đạo chi phối trực tiếp đến phương pháp sáng tác.

Mặc dù có những hạn chế như trên đã nói, nhưng quan niệm văn học nghệ thuật của Khổng Tử cũng như của những người kế thừa ông trong thời kì hưng thịnh của chế độ phong kiến Trung Hoa có mang

nhiều yếu tố tiến bộ. Khổng Tử không đem đối lập gay gắt việc tuyên truyền đạo đức phong kiến với việc nhận thức hiện thực : "Thơ có thể giúp quan sát phong tục..., biết được tên chim muông cây cỏ" (*Luận ngữ* : "Dương hóa"). Khổng Tử cũng thấy cái hay cái đẹp của văn thơ : "Lời văn phải khéo" (*Lễ kị* : "Biểu kí") ; "Lời không văn vẻ, không đi được xa" (*Tả truyện* : "Ai công thứ 25"). Khổng Tử còn cho rằng nội dung của văn thơ không phải chỉ có đạo đức, tư tưởng, lí trí thuần túy, mà còn có tình cảm hứng thú : "Thơ có thể làm phấn khởi ý chí... bày tỏ nỗi sầu cảm" (*Luận ngữ* : "Dương hóa") ; "Tình cảm thể hiện ra ở lời" (*Kinh dịch* : "Dịch hệ từ"). Khổng Tử cũng không phản đối thơ văn phải biểu hiện tình yêu lứa đôi. Trong sách *Luận ngữ*, thiên "Bát dật" còn ghi rõ ý kiến sau đây của ông về bài tình ca *Quan thư* mà chính ông với tư cách là người sưu tập và biên soạn đã xếp nó lên đầu tập *Kinh thi* : "Bài *Quan thư* vui mà không tà dâm". Trong *Kinh thi* còn nhiều bài tình ca khác cũng được Khổng Tử đánh giá cao như vậy, và còn nói : "Ba trăm bài *Kinh thi*, nói tóm lại một câu là tư tưởng hoàn toàn không tà dâm" (*Luận ngữ* : "Vi chính"). Tính chất có phần cởi mở về mặt tuyên truyền đạo đức, yếu tố chân thực và thẩm mĩ trong quan niệm về nghệ thuật này của Khổng Tử càng được phát huy ở Lưu Hiệp, tác giả của *Văn tâm điêu long* – tập đại thành của quan niệm văn học Nho gia chính thống trong thời kì hưng thịnh.

Ở Việt Nam, trong thời kì phong kiến hưng thịnh, tiến bộ kể từ thế kỉ XV về trước tuy cũng chủ trương văn thơ phải tuyên truyền và bảo vệ cho chế độ, lễ giáo và đạo đức phong kiến, nhưng cũng thấy cái hay, cái đẹp kì diệu, cùng tác dụng nhận thức của nó. Hoàng Đức Lương nói : "Đối với thơ, người xưa hoặc ví như giò chả, hoặc ví như gấm thêu. Giò chả là vị ngon nhất trên đời, gấm thêu là sắc đẹp nhất trên đời, hễ ai có mắt có miệng đều biết quý trọng, không dám khinh thường. Đến như thơ, thì lại là sắc ở ngoài mọi sắc, mắt thường không thể nhìn được, vị ở ngoài mọi vị, miệng thường không thể nếm được" (Tựa *Trích diễm thi tập*). Đinh Củng Viên lại nói : "Trên đời có ai biết được hết chuyện đổi thay và tiêu diệt. Ngọn bút của nhà văn tuy không có miệng, mà vẫn nói được lẽ hưng vong" (*Cổ đường dỗ*). Đặc biệt, ngoài việc nhấn mạnh sứ mệnh góp phần cứu nước ra, quan niệm văn học của ông cha ta trong thời kì này còn chứa đựng yếu tố nhân dân. Nguyễn Trãi viết : "Hòa bình là gốc của nhạc, thanh âm là văn của nhạc... Dám mong bệ hạ rủ lòng yêu thương và chăn nuôi muôn dân khiến cho trong chốn thôn cùng xóm vắng, không có một tiếng hờn giận oán sầu. Đó tức là giữ cái gốc của nhạc vậy"[1].

---

(1) *Từ trong di sản*... Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1981, tr. 25.

Chính vì những lẽ trên, mặc dù mang tính chất giáo hóa, tính chất lí tưởng, tính chất quy phạm của ý thức hệ Nho giáo, nhưng khuynh hướng "cổ điển" trong thời phong kiến hưng thịnh về cơ bản vẫn có tính chất tiến bộ. Chỉ đến khi chế độ phong kiến đến thời kì tổng khủng hoảng, ý thức hệ Nho giáo thoái hóa, thì những hạn chế nói trên mới đi đến chỗ cực đoan, hoàn toàn lạc hậu. Ở Trung Quốc, đến đời Tống, xã hội phong kiến bắt đầu bộc lộ những mâu thuẫn gay gắt, chưa suy thoái hẳn, nhưng đã mở đầu cho thời kì tổng khủng hoảng. Để ra sức duy trì chế độ phong kiến thoái hóa đó, Tống Nho đã hệ thống hóa những phần duy tâm lạc hậu của Khổng giáo, rồi pha trộn thêm vào đấy cả những phần duy tâm của Phật, Lão, hun đúc thành khoa "lí học". Đạo Nho đến đời Tống đã hoàn toàn lạc hậu và thoái hóa. Chính vì thế nó lại yêu cầu văn học ra sức minh họa, thuyết lí, bất chấp cả hiện thực khách quan và phẩm chất thẩm mĩ. Công thức "văn dĩ tải đạo" ra đời từ đó, đã gây tác hại to lớn cho sáng tác văn học. Cái gọi là "sáng tác" theo quan niệm chính thống của Tống Nho, thật ra không còn bóng dáng của nghệ thuật ngữ ngôn nữa. Ngay thơ của họ cũng "nói lí chứ không tả tình". Ở Việt Nam, khi chế độ phong kiến thoái hóa từ thế kỉ XVI trở đi, nhất là triều Nguyễn đã rập khuôn theo công thức này. Chẳng hạn Tự Đức nói : "Nói đến đạo nghĩa, tức là nói đến văn chương. Đạo tức là văn, văn tức là đạo" (Tựa *Ngự chế thi sơ tập*) v.v...

Từ cơ sở xã hội đến ý thức hệ và quan niệm văn học nghệ thuật đã trở nên lạc hậu như vậy, tất yếu sẽ dẫn đến sự thoái hóa của khuynh hướng "cổ điển" từ nhân vật trung tâm đến thi pháp. Ở Việt Nam, chẳng hạn Lí Văn Phức viết *Nhị thập tứ hiếu, Phụ châm tiện lãm* đề cao những con người trung hiếu tiết nghĩa đến cực đoan, nghiệt ngã, vô nhân đạo. Và đạo quan trọng nhất là đạo trung quân, mà thật ra là đạo ngu trung với các hoàng đế triều Nguyễn phản động và ruỗng nát. Văn học nghệ thuật đã ra sức ca tụng công đức của các đức vua và công thần, kể cả loại gián điệp đội lốt thầy tu, mà đối lập lại thì hình ảnh những nông dân khởi nghĩa bị mạt sát. Trừ Gia Long ra, các vua nhà Nguyễn đã viết các tập như *Ngự chế tiểu bình, Nam Kì tặc khấu thi tập* để tự đề cao công trạng đàn áp các cuộc khởi nghĩa nông dân. Hoàng Quang còn viết *Hoài Nam khúc* ca ngợi công tích và đạo cao đức trọng của Gia Long. Và để chúc mừng "ngũ tuần đại khánh" của Minh Mạng, bá quan trong triều đã viết : *Quần hiền hiến tập*. Tự Đức còn lệnh cho Đào Tấn viết *Bình dịch và đảng khấu chí* lên án các cuộc khởi nghĩa nông dân.

Về nguyên tắc xây dựng hình tượng thì tính chất lí tưởng hóa đã bị đẩy đến chỗ cực đoan dối trá. Trong *Đại Nam thực lục tiền biên* có ghi rằng, khi Nguyễn Ánh bị quân Tây Sơn vây ráp và đuổi bắt "đến sông

Đằng Giang có nhiều cá sấu, không thể lội qua được. Nhân có con trâu nằm bên sông, vua bèn cưỡi trâu sang sông. Giữa dòng nước lớn mạnh, trâu chìm mất, cá sấu đến chở vua sang bên kia bờ".

Về mặt thi pháp, tính chất quy phạm lại phát triển đến chỗ cực đoan hơn. Lối văn bát cổ, chính là sự thể hiện quan niệm "văn dĩ tải đạo" về mặt thể loại. Thể văn này đòi hỏi từ đề mục đến nội dung đều lấy *Tứ thư, Ngũ kinh* do Chu Trình chú thích, dùng hình thức đối ngẫu, trong khoảng từ bảy trăm đến ba nghìn chữ, giải thích đạo thánh hiền mà "không được phát huy tư tưởng của mình, lại phải theo ngữ khí của người xưa". Thể văn bát cổ này xuất hiện ở đời Minh bên Trung Quốc đã gây ảnh hưởng lớn sang ta, nhất là trong lĩnh vực khoa cử, trường ốc.

Chủ nghĩa cổ điển ở phương Tây, chẳng hạn ở Pháp, hình thành từ đầu thế kỉ XVII, sau gần một thế kỉ hưng thịnh, đến năm 1690 cũng bắt đầu thoái hóa như vậy. Không kể thời kì thoái hóa về sau, mà nhìn một cách tổng quát, thì với những tính chất giáo huấn, tính chất lí tưởng hóa và tính chất quy phạm, khuynh hướng "cổ điển" này trong văn học cổ phương Đông cũng có *một số yếu tố gần giống* với chủ nghĩa cổ điển ở phương Tây. Hai loại văn học đều ca ngợi nhà nước phong kiến, đều xem là lí tưởng những nhân vật đặt lí trí lên trên tình cảm, coi nhẹ lợi ích riêng tư, cúc cung tận tụy phục vụ chế độ và lễ giáo phong kiến, đều coi nhẹ việc cá tính hóa, và cũng đều có sự phân biệt thiếu dân chủ về mặt đề tài và thể loại, và ngay đối với những thể loại được tôn sùng cũng có những quy định ngặt nghèo v.v... Điều này cũng không có gì lạ. Bởi vì nếu cơ sở xã hội của chủ nghĩa cổ điển phương Tây cũng là nhà nước phong kiến tập trung, thì cơ sở ý thức hệ của khuynh hướng "cổ điển" ở phương Đông là ý thức hệ Nho giáo cũng không phải là không có ít nhiều màu sắc duy lí.

Tuy vậy, trong văn học cổ phương Đông nói chung, ở Việt Nam nói riêng, không thể xuất hiện chủ nghĩa cổ điển đồng dạng với châu Âu. Nói chung ở phương Đông, quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa phát triển chậm, chưa có giai đoạn nào trong lịch sử xuất hiện nhà nước phong kiến tập trung dựa trên thế quân bình giữa hai giai cấp phong kiến và tư sản. Lại nữa, đặc biệt cũng chưa hình thành nên được một chủ nghĩa duy lí hoàn chỉnh kiểu Đêcác như ở phương Tây. Cuối những năm 50 ở ta, trong những bài trao đổi trên tập san *Văn Sử Địa*, có nhiều ý kiến cho rằng trong văn học cổ Việt Nam có một chủ nghĩa cổ điển hoàn chỉnh đã là không thỏa đáng, hơn nữa lại lấy ngay dòng văn học hiện thực và nhân đạo mà thực chất là đối lập với khuynh hướng "cổ điển" trong thời kì thoái hóa nói trên (tiêu biểu là *Truyện Kiều*) để làm dẫn chứng, thì càng sai lầm. Sự thật đấy là chủ nghĩa hiện thực với tất cả những đặc điểm lịch sử – cụ thể ở phương Đông.

III - CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC[1]

Trong lúc chế độ phong kiến cũng như ý thức hệ Nho giáo xuống dốc, khuynh hướng "cổ điển" cũng trở nên thoái hóa, thì như để đối xứng trở lại, chủ nghĩa hiện thực đã hình thành tương đối hoàn chỉnh với tất cả những đặc điểm lịch sử - cụ thể của xã hội phong kiến mạt kì ở phương Đông. Dĩ nhiên, chủ nghĩa hiện thực không phải đợi đến thời kì này mới bột phát, mà đã manh nha từ trước. Như trên cho thấy, khi chế độ phong kiến đang lên và hưng thịnh, khuynh hướng "cổ điển", mặc dù tuyên truyền, bảo vệ cho chế độ, đạo đức và lễ giáo phong kiến, nhưng cũng chứa đựng ít nhiều nhân tố hiện thực. Lại nữa, tuy rằng trước đó, xã hội phong kiến chưa lâm vào tình trạng tổng khủng hoảng, nhưng cũng được nối tiếp bằng nhiều triều đại khác nhau - những triều đại phong kiến phương Đông dài dằng dặc, nhất là ở Trung Hoa, mà mỗi một triều đại như vậy, tự bản thân nó cũng hình thành theo những giai đoạn đang lên, phát triển và suy tàn. Do đó, ở mỗi giai đoạn cuối của mỗi triều đại, trong văn học cũng có thể manh nha ít nhiều yếu tố hiện thực mang tính chất tố cáo sự thối nát của triều đại đó.

Cơ sở xã hội và ý thức hệ của chủ nghĩa hiện thực này là phong trào đấu tranh của nhân dân, như ở Trung Quốc là những phong trào nông dân khởi nghĩa manh nha từ đời Đường, nhất là từ đời Tống trở đi, cùng những lí tưởng dân chủ và tư tưởng duy vật nảy ra từ đó. Trên cơ sở này, những quan niệm văn học hiện thực và nhân dân xuất hiện từ đời Đường với Bạch Cư Dị đã tiếp tục với thuyết "văn dĩ quán đạo" của Tô Đông Pha đời Tống, với thuyết "đồng tâm" của Lí Trác Ngô thuộc phái Vương học cánh tả đời Minh, với những cách nhìn của các nhà tư tưởng duy vật và dân chủ như Hoàng Tôn Hi, Cố Viêm Võ, Vương Phu Chi đời Thanh v.v...

Ở nước ta, từ thế kỉ XVIII trở đi, cũng là thời kì chứng kiến sự quật khởi của nhân dân. Trong *Hịch Tây Sơn* có nói : "Tưới mưa dầm khi nắng hạn, kéo cùng dân ra khỏi chốn lầm than", có nghĩa là nhằm thực hiện triệt để những yêu cầu bức thiết nhất mang tính chất dân chủ và nhân dân. Điều đó có tác động mạnh mẽ đến tư tưởng của thời đại, dần dần làm nảy ra một quan niệm duy vật về thế giới và nhân sinh. Ngô Thời Nhậm không tìm "đạo" trong sách vở Thánh hiền, mà trong hiện thực khách quan, thậm chí có khi còn được nhìn nhận với con mắt mang yếu tố biện chứng : "Sự tiếp xúc giữa những cái cùng loại làm

---

(1) Đáng lẽ để cho nhất quán, nên gọi đây là khuynh hướng hiện thực, nhưng nhiều nhà nghiên cứu trong và ngoài nước đã dùng thuật ngữ *chủ nghĩa hiện thực* trong trường hợp này từ lâu rồi.

cho mọi vật, mọi việc sinh sôi này nở, không vật gì là không có đạo lí... Biết cái đang tiến triển mà làm cho nó tiến triển lên, có thể gọi là đạt đến chỗ cơ trí vậy. Biết cái đang kết thúc mà làm cho nó kết thúc đi, có thể gọi là đạt đến chỗ bảo tồn chữ *nghĩa* vậy. Xúc tiến cái đang tiến triển, và đẩy nhanh cái đang kết thúc, đạo chính là ở đây" (*Đáp Hải phái đoàn hầu*). Nói rộng ra, qua cái tác phẩm y học, sử học, giáo dục của Lê Hữu Trác, Phan Huy Chú, Lê Quý Đôn, Bùi Dương Lịch có thể thấy sinh hoạt học thuật, tư tưởng trong thời kì này có phần bắt đầu toát lên một tinh thần duy vật khoa học, một phương pháp nghiên cứu khách quan về đối tượng.

Từ đó cũng hình thành nên được một quan niệm văn học hiện thực và nhân dân, đối lập lại với "văn dĩ tải đạo" của vua quan triều Nguyễn. Không chủ trương "thi dĩ ngôn chí", Lê Quý Đôn cho làm thơ phải có ba điểm : "Một là tình, hai là cảnh, ba là sự. Tình là người, cảnh là trời, sự là hợp cả trời đất mà quán thông" (*Vân đài loại ngữ*). Như thế thì ngoài nhân tố chủ quan là "tình" ra, ông rất chú ý đến "cảnh" và "sự" tương ứng với thiên nhiên và xã hội. Ngô Thời Nhậm cho rằng : "Làm thơ phải gửi tâm tình vào sự vật" (*Bàn thơ cùng Phan Huy Ích*). Nguyễn Trì khẳng định : "Ở vào đâu thì đó là đề tài của thơ. Xúc tiếp với cái gì thì vật ấy trở nên giai cú" (Tựa *Tồn Am di thảo*). Nữ Bá Sĩ càng nhấn mạnh : "Văn chương là cái hiện trạng một thời làm nên nó" (*Phi điếu nguyên âm*). Cho văn chương phải phản ánh sự thật khách quan, Phan Huy Chú chủ trương nhà văn không chỉ đọc sách sâu rộng, mà còn phải đi sâu nghiên cứu cuộc sống : "Văn tức là lẽ phải của sự vật xưa nay, cốt yếu của điển lễ nhà nước. Kẻ học giả ngoài việc đọc kinh sử, còn phải xét hỏi sâu rộng, tìm kiếm xa gần, khảo cứu để định lấy lẽ phải, thế mới đáng là người học rộng, có phải chỉ nhặt lấy từng câu, từng đoạn, nặn ra thành lời văn hoa mà gọi là văn đâu"[1].

Quan niệm văn học không phải chuyên đi truyền thụ đạo đức, mà trước hết phải gắn bó với cuộc đời như vậy, cho nên tất yếu cũng phải gắn bó với vận mệnh của nhân dân. Vượt lên trên sự phân biệt đề tài thiếu dân chủ của mĩ học phong kiến, Ngô Thời Trí đã gắn liền cái đẹp trong văn nghệ với cảnh đời bình dân và cùng dân : "Đại phàm nói về thơ, hễ đề cập đến chuyện chinh thú hoặc gửi thân nơi đất khách quê người thì dễ hay, mà đề cập đến chuyện vương hầu khanh tướng thì thường dở. Trong hội họa cũng vậy, hễ vẽ cảnh lầu son gác tía thì dễ nhớp nhơ, mà vẽ cảnh lều rách vách nát thì lại thường thanh tú" (*Dưỡng Hạo Công di thảo*).

---

(1) *Lịch triều hiến chương loại chí*. Nxb Văn hóa, Hà Nội. 1962, T. 1, tr. 13.

Nguyễn Du trong tác phẩm của mình nhiều lần dường như rất có ý thức tuyên bố những điều mình viết là những điều "sở kiến" (*Sở kiến hành*), những điều "nhãn kiến" (*Trở binh hành*), "Ngã sạ kiến chi" (*Thái Bình mại ca giả*), "Mục trung sở xúc" (*Tỉ can mộ*), "Những điều trông thấy" (*Truyện Kiều*) trong bể khổ của nhân dân. Tất nhiên trong những tác phẩm này còn có nỗi lòng da diết của thi hào, nhưng cõi lòng đó cũng chính là bắt nguồn từ hiện thực mà ông mục kích : "Ngã sạ kiến chi, bi thả tân", "Mục trung sở xúc, năng vô lệ", "Những điều trông thấy, mà đau đớn lòng". Phải có quan niệm nghệ thuật về cuộc đời như vậy, mới có *Truyện Kiều* và nới rộng ra mới có dòng văn học hiện thực và nhân đạo.

Nhân vật trung tâm trong chủ nghĩa hiện thực ở đây, lẽ dĩ nhiên, không còn là những quân tử, liệt nữ nữa, mà ngược lại là những "nghịch tử", hoặc những nông dân khởi nghĩa. Những người nông dân khởi nghĩa, tất nhiên là muốn đập tan chế độ phong kiến, "thay trời hành đạo" : Võ Tòng, Lí Quỳ, Từ Hải :

Sao bằng riêng một biên thùy,
Sức này đã dễ làm gì được nhau ?
Chọc trời khuấy nước mặc dầu,
Dọc ngang nào biết trên đầu có ai ?

Không triệt để bằng, nhưng không kém phần phản kháng, những "nghịch tử" ở những mức độ khác nhau đã chống đối lại đạo đức và lễ giáo phong kiến : Kim Trọng, Thúy Kiều (*Truyện Kiều*), Thôi Oanh Oanh, Trương Quân Thụy (*Tây Sương kí*), Giả Bảo Ngọc, Lâm Đại Ngọc (*Hồng lâu mộng*) v.v... Giả Bảo Ngọc xuất thân từ gia đình đại địa chủ phong kiến quý tộc nhưng dứt khoát từ bỏ con đường khoa cử và quan trường, mang tư tưởng bình đẳng giữa chủ và tớ, bình quyền giữa nam và nữ. Anh ta đã có lần nói : "Xương của các cô gái làm bằng chất nước, xương của đàn ông làm bằng chất bùn. Tôi gặp các cô gái thì cảm thấy khoan khoái, còn gặp các anh đàn ông thì hôi hám khó chịu". Giả Bảo Ngọc yêu Lâm Đại Ngọc, nhưng ban đầu cũng mến cả chị Bảo Thoa. Thấy đôi tay chị Bảo Thoa trắng muốt, anh đã nảy ra ý nghĩ, giá như đôi tay này mọc luôn trên mình em Lâm Đại Ngọc thì hay biết mấy. Nhưng Bảo Thoa là một tiểu thư theo đúng khuôn phép của lễ giáo phong kiến, luôn luôn mong muốn và khuyên giải Giả Bảo Ngọc phải chăm lo đèn sách, học hành cho đỗ đạt để chóng vào chốn quan trường. Còn em Lâm Đại Ngọc thì hoàn toàn ngược lại. Chính vì thế mà cuối cùng chỉ còn lại tình yêu giữa hai anh em Bảo và Lâm mà thôi.

Người phụ nữ ở đây không phải là liệt nữ, tiết phụ đã đành, cũng không phải là hiện thân của công, dung, ngôn, hạnh, mà trước hết là

những con người day dứt vì thân phận lép vế của mình (như đã thấy trong thơ của nữ sĩ Hồ Xuân Hương).

Nguyên tắc xây dựng hình tượng ở đây với đặc điểm trước tiên là có cá tính hóa rõ nét, đối lập với tính chất "phi ngã" trong khuynh hướng "cổ điển". Nhân vật không biến thành cái loa cho một nguyên lí trừu tượng, mà có cá tính sinh động, là "con người này". Những người có hoàn cảnh giống nhau, nhưng vận mệnh lại khác nhau như Thúy Vân, Thúy Kiều. Những người có vận mệnh giống nhau, nhưng tính cách lại được khắc họa khác nhau. Trong *Thủy hử*, Lâm Xung và Vương Tiến cùng là giáo đầu cầm quân, cùng bị Cao Cầu hãm hại. Nhưng nếu Lâm Xung là một người khảng khái, kiên quyết, có thể chờ đợi kẻ thù ba ngày để trả hận, thì Vương Tiến nhu nhược, an phận, gặp chuyện oan ức chỉ biết về nhà ôm mẹ mà than khóc. Ngay những tính cách gần gũi nhau, cũng không thể lẫn lộn bằng những màu sắc cá tính tế vi. Trong *Hồng lâu mộng*, tính cách của Đại Ngọc và Diệu Ngọc đều cô độc, kiêu kì. Nhưng nếu Đại Ngọc cô độc vì yêu đời mà thất vọng, thì Diệu Ngọc cô độc vì muốn xa lánh cõi trần tục.

Khẳng định cá tính, vẻ riêng, mặt riêng, con đường riêng của con người tất yếu sẽ không thể đơn nhất hóa, độc diện hóa nó, mà phải khắc họa nó một cách đa dạng. Tha thiết yêu Kim Trọng nhưng Kiều phải phụ bạc chàng. Kiều vừa quyết liệt vừa khẩn cầu trước Tú Bà, và nhẫn nhục trước Hoạn Thư. Kiều dịu hiền, sinh ra như để yêu thương và được người yêu thương, nhưng cũng mượn tay Từ Hải gây ra cảnh "máu rơi, thịt nát tơi bời" và rồi lại khuyên chàng ra hàng. Nhìn thấy tâm can Thúc Sinh, nhưng lại mắc lừa Sở Khanh, Kiều quả là người vừa sắc sảo khôn ngoan, vừa nhẹ dạ cả tin, vừa hồn nhiên, vừa tính toán, dạn dày. Cũng như trong các loại chủ nghĩa hiện thực khác, nhân vật ở đây tất nhiên là có một hay vài ba nét tính cách nổi bật, nhưng châu tuần chung quanh đó còn có những nét tính cách khác. Tào Tháo trong *Tam quốc* sống khá nhất-quán với cái triết lí "Thà mình phụ người chứ không để người phụ mình", nhưng không phải không độ lượng, chiêu hiền đãi sĩ. Trần Lâm, khi còn ở với Viên Thiệu, viết hịch chửi cha Tào Tháo nhưng khi cùng đường, trở về với Tào Tháo, liền được trọng đãi, vì Tào Tháo thấy ông ta có tài. Tại trận Quan Độ, Tào Tháo đánh bại Viên Thiệu, phát hiện tài liệu mật, trong đó có ghi tên những tướng tá của Tào Tháo làm nội ứng cho Viên Thiệu. Mặc dù tả hữu xui Tháo giết những người ấy, nhưng ông ta lại không hề giết một ai và sai đem đốt hết tài liệu ấy đi v.v...

Tính cách đa dạng đó là xét theo chiều ngang, nhưng xét theo chiều dọc lại phải thấy thêm tính cách nhân vật trong chủ nghĩa hiện thực này luôn luôn phát triển. Điều này cũng đối lập với khuynh hướng "cổ

điển" – trung nịnh, thiện ác, đều hoàn toàn nhất quán trước sau. Từ chỗ yêu thương trong trắng đầy thi vị với Kim Trọng, đến chỗ tính toán có khi thảm hại với Thúc Sinh, rồi khi phong trần dày dạn trong quan hệ với Từ Hải, Thúy Kiều đâu còn là một thiếu nữ hồn nhiên trong trắng trong tiết thanh minh thuở trước. Đến lúc đoàn viên, gặp lại cha mẹ, em út, người yêu, Thúy Kiều tuy vẫn trung trinh hiếu thảo như xưa, nhưng là sự trung trinh hiếu thảo của một người con gái trải qua mười lăm năm luân lạc.

Tính cách được cá thể hóa, đa dạng phát triển, xét cho cùng cũng chính là do chủ nghĩa hiện thực ở đây, về cơ bản, đã tái hiện được tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Có nghĩa là các nhà văn của dòng văn học này quan niệm con người không phải là con đẻ của đạo đức trừu tượng, mà là sản phẩm của hoàn cảnh. Phải đặt nhân vật vào trong cảnh sống thực rồi triển khai tính cách của nó theo diễn biến của hoàn cảnh đó. Tính cách của Kiều có một vẻ riêng, vì nàng đã trải qua một cảnh ngộ không giống một ai. Tính cách của nàng lại vừa thế này vừa thế kia, lúc thế này lúc thế khác, xét cho cùng cảnh ngộ của nàng cũng khá phức tạp, và không đứng yên mà luôn luôn biến đổi. Chính Kiều cũng đã phải nói lên sự phục tùng của mình đối với hoàn cảnh :

Thân lươn bao quản lấm đầu
Chút lòng trinh bạch từ sau xin chừa

Về mặt thi pháp, khác với khuynh hướng "cổ điển", chủ nghĩa hiện thực ở đây không có sự phân biệt thiếu dân chủ cùng những quy định ngặt nghèo về mặt đề tài và thể loại. Nàng Kiều "Thanh y hai lượt thanh lâu hai lần" có thể trở thành nhân vật chính trong tác phẩm. Rồi những sự việc và cảm xúc trần tục chẳng khác nào trong tác phẩm *Mười ngày* của Bôcaxiô được đưa vào tiểu thuyết *Kim Bình Mai*. Các thể loại như kịch và tiểu thuyết bị khuynh hướng "cổ điển" rẻ rúng, nay đóng những vai trò chính trong dòng văn học này... Không phải là thơ, từ, phú không thể viết theo chủ nghĩa hiện thực, càng không phải kịch, tiểu thuyết chỉ được viết theo chủ nghĩa hiện thực. Nhưng kịch, tiểu thuyết, v.v... với quy mô rộng rãi của nó rất hợp với "khẩu vị" của chủ nghĩa hiện thực vốn có tham vọng phản ánh sâu rộng cuộc sống. Không phải ngẫu nhiên các tác phẩm tiêu biểu của chủ nghĩa hiện thực ở Trung Quốc đều là kịch hoặc tiểu thuyết như : *Tây sương kí, Tam quốc chí diễn nghĩa, Thủy hử, Hồng lâu mộng, Nho lâm ngoại sử*. Tác phẩm tiêu biểu cho chủ nghĩa hiện thực Việt Nam lại là *Truyện Kiều*.

Cũng khác với khuynh hướng "cổ điển", chủ nghĩa hiện thực ở đây hay dùng những chi tiết tả thực : về Mã Giám Sinh, thì "Trước thầy sau tớ lao xao", "Ghế trên ngồi tót sổ sàng", "Cò kè bớt một thêm hai" ;

và dưới con mắt của Thúy Kiều, hắn hiện ra như một tên con buôn, một tay bợm già :

Khi về bỏ vắng trong nhà,
Khi vào dùng dắng, khi ra vội vàng
Khi ăn khi nói lỡ làng
Khi thấy khi tó, xem thường xem khinh.

Cái "sâu sắc lạ đời" của Hoạn Thư được hình dung thêm qua những nét "thơn thớt nói cười", "thủng thẳng như chơi", "cười cười nói nói ngọt ngào", "mấy phen cười nói tỉnh say". Và Sở Khanh thì "ra tình đeo đai", "lẩm nhẩm gật đầu", "rẽ song... lẻn vào", "lên tiếng rêu rao" v.v...

Tất nhiên trong *Truyện Kiều*, nhất là về mặt thi pháp, còn nhiều công thức, ước lệ. Điều đó không có gì lạ. Sự phát triển phương pháp sáng tác ở phương Tây thời đại tư bản thật rạch ròi là thế, nhưng chủ nghĩa hiện thực phê phán được ra đời trong thế đấu tranh với chủ nghĩa lãng mạn vẫn còn kế thừa của chủ nghĩa lãng mạn : mở rộng đề tài, đi sâu vào nội tâm v.v... huống chi sự phát triển của phương pháp sáng tác ở phương Đông rất chậm chạp, cái này xen kẽ cái kia là chuyện bình thường. Chủ nghĩa hiện thực, tuy ra đời trong thế đối lập với khuynh hướng "cổ điển", nhưng còn mang nhiều vết tích của nó, là chuyện hiển nhiên, tất yếu. Trong *Truyện Kiều* ta còn bắt gặp vô số những mai, lan, cúc, trúc, huệ, đào, mận, tuyết, sương, những loan phượng, uyên ương, yến anh ong bướm, mây mưa, hoa nguyệt, bồ liễu, lá thắm, chỉ hồng, chim xanh, đường mây, ngõ hạnh, dặm phấn v.v... Cảnh sống của hai cô tiểu thư họ Vương thì "phong gấm rủ là", "êm đềm trướng rủ màn che", cái cảnh nhà Tú Bà "Đòi phen nét vẽ câu thơ, Cung cầm trong nguyệt, nước cờ dưới hoa" hay cái tuần trăng mật với Từ Hải thì "Đặt giường thất bảo, vây màn bát tiên" v.v... Do lối mô tả công thức, ước lệ như vậy, cho nên hoàn cảnh trong *Truyện Kiều* thiếu màu sắc lịch sử - cụ thể. Con người Kiều đã đành là mang nặng tâm hồn và tính cách Việt Nam, nhưng trong *Truyện Kiều* không thấy rõ phong cảnh, phong tục, nét sinh hoạt Việt Nam : "Long lanh đáy nước in trời...", "Nửa vành tuyết ngậm, bốn bề trăng thâu" v.v...

Kết cấu trong những tình tiết cụ thể tất nhiên là linh hoạt và sáng tạo, nhưng trên nét tổng quát cũng không thoát ra khỏi cái công thức : Hội ngộ - Lưu lạc - Đoàn viên. Trong hội ngộ thì cũng đủ cả : từ chiếc thoa đánh rơi, đến tặng vật, rồi cầm, nguyệt, họa, thề nguyền v.v... Đến lưu lạc, thì tai họa đến dồn dập : từ cái tang của Kim Trọng đến cảnh sai nha lộng hành chỉ cách nhau mấy tiếng đồng hồ. Và đến cảnh đoàn viên thì thật là trọn vẹn : Kim Trọng, Vương Quan đỗ đạt làm quan, Thúy Vân sinh con đẻ cái, tiếng đàn nàng Kiều không còn bạc mệnh nữa v.v...

Không những mang nhiều dấu vết của khuynh hướng "cổ điển", chủ nghĩa hiện thực này còn xen kẽ nhiều yếu tố của khuynh hướng "lãng mạn" sẽ nói ở sau. Nói rộng ra, chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông không thể nào đem so sánh với chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XIX ở châu Âu như có người đã làm. Chủ nghĩa hiện thực phê phán hình thành trên cơ sở đấu tranh giai cấp quyết liệt và công khai trong lòng chủ nghĩa tư bản. Kết tinh những thành tựu khoa học xã hội và khoa học tự nhiên các nhà văn đã có được một tư duy lịch sử – cụ thể và đã đi đến quan niệm con người là "con người xã hội". Hoàn cảnh điển hình mà họ xây dựng nên rất chân thật đã đành, mà còn đầy màu sắc lịch sử – cụ thể, và tính cách nhân vật hoàn toàn phục tùng lôgíc khách quan của hoàn cảnh, của cuộc sống. Mặt khác, mặc dù có những nhân vật chính diện, nhưng cảm hứng chủ đạo (pathos) của chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX là cảm hứng phê phán. Tất cả những điều đó là khá xa lạ với chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông.

Nếu muốn so sánh thì chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông quả là có phần gần gũi chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng mà thôi. Đã đành là chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng hình thành trên quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, nhưng nằm trong lòng chế độ phong kiến. Nó là một thứ chủ nghĩa hiện thực chủ yếu lên án chế độ phong kiến, đặc biệt là đối với tôn giáo và thần quyền. Còn cơ sở xã hội của chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì ở phương Đông, cho dù chỉ mới có mầm sống của chủ nghĩa tư bản, nhưng thời kì này lại có những cuộc tổng công kích dữ dội của nông dân vào chế độ phong kiến đang xuống dốc, ruỗng nát. Không khó tìm ra sự giống nhau có mức độ giữa hai loại chủ nghĩa hiện thực này về tính chất nhân vật trung tâm về nguyên tắc khắc họa tính cách, và ngay cả về sự hạn chế của nó.

Hai loại chủ nghĩa hiện thực đó khác với chủ nghĩa hiện thực phê phán của châu Âu thế kỉ XIX ở chỗ đều lấy những mẫu người lí tưởng chính diện làm nhân vật trung tâm. Các nhân vật này có dáng dấp nhân vật anh hùng ca ở chỗ đều luôn luôn băn khoăn với những lí tưởng và lẽ sống lớn hơn quyền lợi và vận mệnh của bản thân mình. Tính cách không què quặt, chưa bị làm tù binh cho một say mê riêng, một dục vọng cá nhân chủ nghĩa cực đoan và độc tôn, như những nhân vật trong chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX. Ôtenlô giết người yêu, Hămlét báo thù hoàn toàn không phải chỉ vì những động cơ hoàn toàn cá nhân. Kiều bán mình chuộc cha, Lỗ Trí Thâm và các chiến hữu khác sống theo phương châm : "Lộ kiến bất bình, bạt đao tương trợ" v.v... Đồng thời cả hai đều chưa đạt đến một thứ tư duy thật lịch sử – cụ thể, thể

hiện ở những yếu tố thần linh và ngẫu nhiên : bóng ma vua cha và hồn ma Đạm Tiên hay chuyện cấu phong của Gia Cát Lượng ; Kim Kiều tái hợp và sự nối tiếp lí tưởng của Phortinbrat đối với Hămlét v.v... Yếu tố thần linh và ngẫu nhiên không phải là không có trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, nhưng chỉ nằm trong biện pháp nghệ thuật, chứ không phải vấn đề tư tưởng nghệ thuật.

IV - KHUYNH HƯỚNG "LÃNG MẠN"

Các khuynh hướng "cổ điển" và chủ nghĩa hiện thực nói trên, tuy rất khác, nhưng vẫn có đôi nét tương đồng dù là chút ít về cơ sở xã hội, cho nên có thể đặt vấn đề so sánh với chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng ở phương Tây như trên đã thấy. Trái lại, khuynh hướng "lãng mạn" trong văn học cổ phương Đông rất xa lạ với chủ nghĩa lãng mạn ở phương Tây. Bởi vì ở phương Đông chưa hề có cách mạng tư sản để có thể dẫn đến những phản ứng khác nhau với cách mạng tư sản. Cũng chưa có một loại chủ nghĩa xã hội không tưởng tư sản, và cũng chưa có một chủ nghĩa duy tâm ở dạng thái cổ điển như triết học Đức thế kỉ XVIII - đầu thế kỉ XIX.

Tuy vậy, điều cần lưu ý là xã hội phong kiến phương Đông được cấu tạo bởi nhiều triều đại rất dai dẳng. Sự trị vì hoặc sụp đổ của chúng cũng gây ra nhiều phản ứng phức tạp khác nhau. Cho nên ở xã hội phong kiến phương Đông, mặc dù chưa có sự phản ứng đối với chế độ mới, nhưng lại dồi dào sự phản ứng đối với việc tồn vong của từng triều đại. Nho giáo tuy là một triết lí nhập thế nhưng phương châm xử thế của Nho sĩ thật ra cũng có hai lối : "Đạt, kiêm tế thiên hạ ; cùng, độc thiện kì thân" (Đạt, ra giúp thiên hạ ; cùng, giữ tốt cho riêng thân mình). Như thế nghĩa là cũng có lúc cần thiết phải "xuất thế", lánh xa đời trên một ý nghĩa nhất định. Thêm vào đó còn có những loại chủ nghĩa xã hội ấu trĩ của nông dân, và đặc biệt là có loại triết học xuất thế của Phật, Lão với những quan niệm thẩm mĩ và nghệ thuật siêu nhiên và thoát tục.

Mặc dù không hoàn toàn phủ nhận cái đẹp nói chung trong hiện thực khách quan, nhưng Lão Tử phủ nhận văn nghệ với tư cách là một hành động sáng tạo của con người (nhân vi). Ông cho rằng cái đẹp cũng phải "vô vi" như "gỗ chưa qua tay người", nghĩa là cái đẹp phải thoát li thực tiễn sống và đấu tranh của con người, phản ánh lí tưởng xã hội muốn quay về thời hỗn mang của ông. Cái đẹp phải tự nhiên, không cần ai sáng tạo ra, không nên giải thích : "Thiên hạ đều biết đẹp là đẹp thì không còn đẹp nữa" (*Đạo đức kinh*, chương hai). Kế thừa quan niệm đó, Trang Tử cũng cho rằng : "Cái có thể giải thích được là cái thô của

sự vật, còn cái tinh xảo của sự vật thì chỉ có thể dùng ý để lĩnh hội mà thôi" (*Nam hoa kinh* : "Thu thủy").

Sau khi Phật giáo truyền bá vào Trung Quốc kết hợp với tư tưởng Lão, Trang đã làm cho quan niệm thẩm mĩ và nghệ thuật nói trên có những diễn biến mới. Tư Không Đồ đời Đường cho cái hay của thơ tập trung ở chỗ "thần vận" : "Đẹp ở ngoài vẫn điệu, hay ở ngoài ý vị" (*Thư gửi Lí Sinh bàn về thơ*) ; "Hình ảnh ở ngoài hình ảnh, cảnh ở ngoài cảnh" (*Thư gửi Cực Phổ bàn về thơ*). Đời Tống, Nghiêm Vũ đã "mượn đạo Thiền để so sánh với thơ" và cho rằng "Đạo Thiền ở chỗ diệu ngộ, đạo thơ cũng ở chỗ diệu ngộ". Theo ông, thơ Đường hay là vì "giác ngộ thấu triệt... nên cái diệu xứ của nó trong suốt, lung linh không thể nắm bắt được, như thanh âm giữa trời, sắc đẹp trong dung nhan, ánh trăng dưới đáy nước, hình ảnh trong gương, lời có hạn mà ý vô cùng" (*Thương lương thi thoại*). Tóm lại cái hay cái đẹp nói chung, trong văn thơ nói riêng, có cái gì huyền diệu, khó mà biết được.

Ở Việt Nam, trong phạm vi tư liệu hiện có cũng thấy một quan niệm văn thơ phảng phất mang màu sắc Phật giáo. Chịu ảnh hưởng quan niệm "sắc không" của nhà Phật, cho văn thơ rốt cuộc rồi cũng không thoát khỏi vòng sinh diệt : "Rêu xanh phủ nét chữ bia mình nửa mờ nửa tỏ ; dấu chân tiều mục giẫm thành lối thành đường. Cho dù văn chương cái thế, tài sắc nghiêng thành, cuối cùng nào có khác chi, rốt cuộc cũng cùng một giuộc" (*Phổ thuyết sắc thần*).

Sau này, trong *Lâm sào cư sĩ Huyên Trại công di thảo*, Ngô Thời Hoàng cũng có viết : "Mồng chín tháng chín, trăng lên cao, người xưa cho là dịp làm thơ, nhưng họa cảnh chùa chiền cũng không kém phần hứng thú. Có lẽ không gì thanh bằng hơi thu, không gì đạm bằng vị thiền. Đến trăng sáng trước hàng hiên, với gió tây bên tịnh xá, thoát nỗi u hoài, tiêu niềm tục lụy, nuôi tính thanh đạm trong lòng ta, có thể nào không dùng một lời mà ghi nhận ư ?"[1].

Quan niệm thẩm mĩ và văn nghệ của Phật, Lão tuy là siêu nhiên và thoát tục nhưng cũng không phải hoàn toàn sai lầm và tiêu cực. Lão Tử, như trên đã nói, vẫn thừa nhận cái đẹp vốn có trong tự nhiên, thể hiện một quan niệm duy vật thô sơ. Quan niệm của Trang Tử cũng gián tiếp hàm chứa những yếu tố thực tiễn. Truyện ngụ ngôn phó mộc Khánh làm giá gỗ trong thiên *Đại sinh* và chuyện Bao Đinh mổ trâu trong thiên *Dưỡng sinh của chủ* mặc dù với tất cả vẻ kì diệu, nhưng cũng toát lên ý nghĩa khách quan rằng sự điêu luyện là do chuyên tâm và tích lũy lâu dài.

---

(1) *Từ trong di sản*... Sđd, tr. 80.

Nói rộng ra, phương châm xử thế "độc thiện kì thân" của Nho giáo, triết lí xuất thế của Phật, Lão, mặc dù tỉ lệ có khác nhau, nhưng cái tích cực chen lẫn cái tiêu cực, nhất là khi có tình trạng xâm nhập giữa Nho, Phật, Lão. Rồi sự phản ứng đối với từng triều đại cũng vậy, tùy theo tính chất của từng triều đại và của sự phản ứng đó thế nào mà cũng có những biểu hiện tích cực và tiêu cực khác nhau. Chịu những tác động phức hợp của những phẩm chất thẩm mĩ của thực tại và ý thức hệ như vậy, khuynh hướng "lãng mạn" trong văn học cổ phương Đông cũng có loại tích cực và tiêu cực, nhưng rất phức tạp, phải phân tích cụ thể tùy theo tác giả, tác phẩm cụ thể. Nhất là khuynh hướng "lãng mạn" này rất ít khi biểu hiện thành một dòng văn học có quá trình phát sinh rõ ràng, mà chỉ biểu hiện lẻ tẻ, tản mạn trong mọi giai đoạn.

Nhân vật trung tâm của khuynh hướng "lãng mạn" này, do đó, cũng hết sức đa dạng, nhưng có thể tạm phân thành những loại như sau. Trước hết là cái tôi trữ tình của chính những nhà văn, nhà thơ chống đối lại sự thối nát của triều đình phong kiến, biểu hiện một sự cao khiết nhưng luôn luôn mang nặng tấm lòng lo nước, lo đời :

Hái sen súng, cắt manh áo dẹp
Cắt phù dung may nếp xiêm dài
Đời không biết đến mặc đời
Tình ta ví hẳn vẹn mười thơm tho...

... Không ai là gái dảm đang
Trông về nước Sở gạt hàng lệ rơi.

(Khuất Nguyên - *Li tao*)

Đó còn là hình ảnh những hiệp khách vốn có thực ngoài đời tuy mang tính chất anh hùng cá nhân, nhưng tư tưởng và hành động luôn luôn tỏ ra chống áp bức, cường quyền, bênh vực kẻ yếu người nghèo, coi thường công danh phú quý và đã được lí tưởng hóa rất nhiều bởi "khuynh hướng lãng mạn". Không phải ngẫu nhiên mà "thi tiên" Lí Bạch trong nhiều bài thơ như *Hiệp khách hành* v.v... đã hết lòng ca ngợi Kinh Kha, Trương Lương, Lỗ Trọng Liên, Trương Tử Phòng v.v... với nhiều cảm hứng bay bổng diệu kì.

Ba là hình ảnh những người nông dân chống đối, hoặc thoát khỏi vòng cương tỏa của chế độ phong kiến. Bài *Chim trong lồng* của Nguyễn Hữu Cầu đã phản ánh sự phản kháng và ước mơ của nông dân khởi nghĩa :

... Mặc bay đông ngữ tây đàm
Chờ con phong tiện dứt ràm vân lung
Bay thẳng tới muôn trùng tiêu hán
Phá vòng vây bạn với kim ô

Cuốn tiểu thuyết *Tây du kí* được viết theo lối thần thoại kì ảo. Nhưng hình ảnh Tôn Ngộ Không "đại náo thiên cung" giương cao lá cờ "Tề thiên đại thánh" và nêu lên khẩu hiệu "Hoàng đế thay phiên nhau mà làm, sang năm đến lượt lão gia" đã phản ánh tâm trạng và ước mơ của con người trong những thế kỉ nông dân khởi nghĩa ở Trung Quốc.

Ở mức độ thấp hơn là hình ảnh những người nông dân đã thoát khỏi vòng cương tỏa của chế độ phong kiến tàn bạo. Họ sống trong một "lí tưởng quốc" theo chủ nghĩa xã hội không tưởng và ấu trĩ của nông dân. Đó là cảnh "Suối hoa đào" như Đào Uyên Minh đã miêu tả : "Đất đai bằng phẳng, rộng rãi, nhà cửa đồ sộ, chỉnh tề... Họ kể rằng đời Tấn, tổ tiên họ đã tránh loạn, đem vợ con cùng người làm về nơi hẻo lánh này và không trở ra nữa, từ đó cách tuyệt với đời. Hỏi họ nay là triều đại nào rồi. Họ không biết có nhà Hán, và cố nhiên càng không biết có nhà Ngụy, nhà Tấn...". Họ sống tự do tự tại, không chịu sự áp bức của vua quan, cùng lao động và cùng nghỉ ngơi : "... Gọi nhau ra cày bừa. Mặt trời lặn về nghỉ... Tầm xuân thu tơ dài. Lúa chín không thuế vua".

Trở lên, về cơ bản là thuộc khuynh hướng "lãng mạn" tích cực. Và tất nhiên cũng có khuynh hướng "lãng mạn" tiêu cực rõ nét. Nhân vật trung tâm của khuynh hướng này trước hết là những nhân vật phong kiến quý tộc thoái hóa, bất mãn với triều đại mới tiến bộ, như Phạm Thái chống lại triều đại Tây Sơn, bộc lộ một nhân sinh quan bi quan, yếm thế. Lập trường phản động của Phạm Thái thể hiện trong bài *Chiến tụng Tây Hồ phú* có tính chất bút chiến đối với bài *Tụng Tây Hồ* của Nguyễn Huy Lượng ca ngợi triều đại Tây Sơn. Sau khi tụ bè lập đảng chống lại triều đại mới, Phạm Thái phảng phất anh chàng quý tộc trẻ tuổi trong tác phẩm *Xanh Mác* của Vinhi - chán nản, lang thang đó đây, tìm chỗ trốn thoát cho tâm hồn, trong tiên, rượu và thơ :

Một tập thơ dày ngâm sang sảng
Vài ba rượu kếch ních tì tì
Chết về tiên bụt cho xong kiếp
Đủ cả trần gian sống mãi chi

Ở một mức độ khác, có thể kể đến hình ảnh những nho sĩ trí thức gặp nhiều trắc trở không thành đạt trong xã hội phong kiến, coi nhân sinh như mộng, cuộc đời là vô nghĩa lí. Truyện *Chẩm trung kí* của Thẩm Kí Tế đời Đường, kể chuyện anh chàng họ Lư đi Hàm Đan, gặp gỡ đạo sĩ họ Lã, than thở về nỗi nghèo khổ của mình. Đạo sĩ liền cho mượn một chiếc gối nằm ngủ. Anh ta nằm mơ lấy được con gái họ Thôi, thi đỗ tiến sĩ, làm tể tướng, hưởng đủ mọi vinh hoa phú quý. Nhưng khi tỉnh dậy thì hóa ra chỉ là một giấc mơ ngắn ngủi chưa đủ nấu chín một

nối kê. *Nam Kha thái thú truyện* của Lí Công Tá cũng nêu một hình ảnh tương tự.

Đứng giữa hai khuynh hướng trên có một loại nhân vật trung tâm khác, đó là loại ẩn sĩ vừa tích cực vừa tiêu cực, mặc dù với những tỉ lệ khác nhau. Loại nhân vật này vừa thể hiện phương châm xử thế "độc thiện kì thân" của Nho giáo, vừa thể hiện triết lí xuất thế của Phật, Lão, nhưng cũng có khi không hoàn toàn quên đời. Người tiều phu núi Nưa của Nguyễn Dữ sống ở một ngọn núi cao chót vót trong cái động "dài mà hẹp, hiểm trở mà quạnh hiu, bụi trần không bám tới, chân người không bước tới" với tâm niệm :

Từ xưa khanh tướng ngôi cao
Đá mờ rêu phủ đã bao nhiêu rồi.
Sao bằng ta được thảnh thơi,
Giấc mơ bừng tỉnh mặt trời lưng không.

Khi có người mời ra làm quan, người tiều phu đã trả lời : "Ta là kẻ dật dân trên đời, ông lão già lánh bụi, gửi tính mệnh ở lều tranh quán cỏ, tìm sinh nhai búa gió rìu trăng, ngày có lối vào làng say, cửa vắng vết chân khách tục, bạn cùng ta là hươu nai tôm cá, quẩn bên ta là tuyết nguyệt phong hoa, chỉ biết đông kép mà hè đơn, nằm mây mà ngủ khói, múc khe mà uống, bới núi mà ăn. Xin ông vui lòng trở về, làm ơn từ chối hộ kẻ cư sĩ này". Tuy vậy người tiều phu vẫn lo đời, tố cáo bọn tham quan ô lại, triều đình trọc loạn, tiên đoán sự sụp đổ của kẻ đương quyền.

Về nguyên tắc xây dựng hình tượng nhân vật, trái với khuynh hướng "cổ điển", khuynh hướng "lãng mạn" thường chú ý về riêng, độc đáo của nhân vật, do đó mà ít có ý nghĩa tiêu biểu, khái quát. Truyện *A Bảo* trong *Liêu Trai chí dị* kể chuyện anh chàng Tôn Tử Sở, si tình đến mức được mệnh danh là Tôn Si. Anh ta có sáu ngón tay, nhờ người đến dạm hỏi A Bảo, nàng nói : "Cắt ngón tay thừa đi, tôi sẽ lấy". Anh ta tưởng thật, không kể đau, liền lấy dao chặt đứt ngón tay. Đi chơi thanh minh giữa đường gặp A Bảo, bất giác đứng ngây người ra, hồn xiêu phách lạc theo nàng, sống chung với nhau được ba ngày, sau phù thủy mới chiêu hồn về được. Ốm tương tư, trông thấy con chim anh vũ, anh ta nghĩ : "Giá mình là chim thì có thể bay đến phòng cô ta". Chưa nghĩ xong, anh ta liền biến thành chim anh vũ, bay đến với nàng !

Khuynh hướng "lãng mạn" cũng thường xây dựng những nhân vật phi phàm, cao ngạo, đối lập với cái thấp hèn, phàm tục chung quanh. *Li tao* là một ví dụ. Truyện *Ti văn lang* trong *Liêu Trai chí dị* tả một vị hòa thượng mà có biệt tài ngửi các bài văn bát cổ khi đốt lên, biết hay dở. Vương Bình Tử uyên bác cùng Dư Hàng Sinh đốt nát mà lại

khoác lác cùng đến thỉnh giáo. Vương đốt văn mình trước, thầy liền bảo : "Văn của anh lúc đầu học các đại gia, tuy không giống lắm nhưng cũng tương tự... Có thể thi đỗ được đấy". Dư vừa châm lửa vào văn của mình, thầy liền bảo : "Thôi thôi, đừng đốt nữa ! Ngửi không được, bất ngửi thì sẽ tắt thở mất, đốt nữa sẽ nôn ọe". Thế mà khi đi thi, Dư lại đỗ cao còn Vương thì hỏng. Hòa thượng liền phán rằng : "Ta mắt mù, nhưng mũi không mù, quan chấm thi thì mũi cũng mù nốt".

Khuynh hướng "lãng mạn" cố nhiên không thể xây dựng được tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, nói chung đó là những tính cách không tồn tại trong hoàn cảnh. Tiêu biểu nhất là *Tây du kí*. Ngay về lĩnh vực nhân vật trung tâm, giữa khuynh hướng "lãng mạn" tích cực và tiêu cực đã khó phân biệt rạch ròi, cho nên về mặt nguyên tắc xây dựng tính cách và nhất là về mặt thi pháp lại càng như vậy.

Khác với khuynh hướng "cổ điển", khuynh hướng "lãng mạn" không có sự phân biệt thiếu dân chủ về mặt đề tài và thể loại. Những con người bình thường và sự việc bình thường đều có thể đưa vào tác phẩm : *Tây du kí*, *Liêu Trai chí dị*, *Truyền kì mạn lục*, v.v... Khuynh hướng "lãng mạn" không chỉ coi trọng thơ, từ, phú như trong khuynh hướng "cổ điển". Không phải ngẫu nhiên mà các tác phẩm tiêu biểu cho khuynh hướng "lãng mạn" lại là truyện hoặc tiểu thuyết – những thể loại không hợp với "khẩu vị" của khuynh hướng "cổ điển".

Cũng khác với khuynh hướng "cổ điển" xem văn học là của cái ta, khuynh hướng "lãng mạn" rất coi trọng chất trữ tình riêng tư được bộc lộ rõ nét trong những bài thơ trữ tình đích thực, chứ không phải là lối *Ngôn chí*, *Thuật hoài* chỉ nói lên chí hướng và nỗi lòng tiêu biểu chung. Thơ trữ tình trong khuynh hướng "lãng mạn" nói lên những cảm xúc và tâm trạng độc đáo của cá nhân. Thơ của Lí Bạch bộc lộ khá rõ cá tính của Lí Bạch :

Nhân sinh đắc ý tu tận hoan
Mạc sử kim tôn không đối nguyệt

(*Tương tiến tửu*)

Với khuôn khổ rộng lớn như *Li tao* cũng chỉ là để nói cho hết tâm trạng và vận mệnh của Khuất Nguyên. Ở thể loại truyện, tính chất trữ tình đó thể hiện trong những tác phẩm ít nhiều có tính chất tự truyện như *Đối đáp của người tiều phu ở núi Nưa* trong *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ.

Liên quan với tính chất trữ tình là việc hết sức coi trọng vai trò của thiên nhiên vì thiên nhiên là nơi để ấp ủ những cảm xúc trữ tình. Nhưng nguyên nhân ở đây có khác với việc coi trọng thiên nhiên trong

chủ nghĩa lãng mạn ở phương Tây. Tiền thân của chủ nghĩa lãng mạn là chủ nghĩa tình cảm với Rútxô đã rất coi trọng thiên nhiên, xem nó như một cái gì để giải thoát cho con người khỏi ngột ngạt trước văn minh đô thị ngày càng bành trướng. Ở phương Đông, vai trò của thiên nhiên trong văn học có phần bắt nguồn từ quan niệm của Phật, Lão. Tất nhiên, khuynh hướng "cổ điển" cũng đề cao thiên nhiên, nhưng không bằng khuynh hướng "lãng mạn", nhất là ở những nhà thơ chịu nhiều ảnh hưởng Phật, Lão đã sáng tạo nên một mạch thơ sơn thủy, như vị "thi phật" Vương Duy chẳng hạn :

Người nhàn hoa quế nhẹ rơi
Đêm xuân lặng ngắt trái đồi vắng tanh
Trăng lên, chim núi giật mình
Tiếng kêu thỉnh thoảng đưa quanh khe đồi

(*Điểu minh giản*)

Cũng hơn các khuynh hướng khác, khuynh hướng "lãng mạn" rất coi trọng văn học dân gian vì tìm thấy trong đó những chất trữ tình cùng màu sắc thiên nhiên phong phú rất hợp với mình. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều tác phẩm lãng mạn được hình thành trên cơ sở văn học dân gian : *Truyền kì mạn lục, Tây du kí* v.v...

Cuối cùng, khuynh hướng "lãng mạn" đã sử dụng rất nhiều những biện pháp thần thoại, kì ảo. Truyện *Từ Thức lấy vợ tiên* của Nguyễn Dữ miêu tả một mối tình thơ mộng giữa một nàng tiên mang nặng tình người với một kẻ sĩ treo ấn từ quan, ở nơi bồng lai tiên cảnh. Nói rộng ra trong cả *Truyền kì mạn lục* ta thấy thế giới thần tiên, ma, quỷ tồn tại với thế giới người. Những sự quái dị xen kẽ với những điều bình thường, tình tiết thực lẫn với tình tiết ảo, với những phương thuật, bói toán, cầu cúng, tu tiên, những kiếp luân hồi, nghiệp báo v.v... Tư duy thần linh chủ nghĩa còn nâng đôi cánh cho tưởng tượng của nhà văn lên đến chỗ diệu kì. Đọc *Tây du kí*, ta thấy có con sông Lưu Sa mà chiếc lông ngỗng cũng không nổi lên mặt nước được, có Hỏa Diệm Sơn mà nếu ai qua, thì "dù cho có đầu đồng, thân sắt cũng chảy thành nước", có quả nhân sâm "gặp kim khí thì rơi, gặp gỗ thì khô, gặp nước thì tan, gặp lửa thì cháy, gặp đất thì chui xuống", có quạt ba tiêu làm cho người ta tung bay đến tám vạn bốn nghìn dặm, nhưng lại có thể thu nhỏ lại bằng chiếc lá mơ ngậm trong miệng v.v...

Ba mặt thiên nhiên, văn học dân gian, thần thoại kì ảo, thực ra có một nguyên nhân cơ bản mà sâu xa chung. Xã hội phong kiến phương Đông quá trì trệ, kéo dài hàng mấy nghìn năm, văn minh vật chất và tư duy khoa học kém phát triển. Con người còn sống chan hòa, lẩn quất

trong thiên nhiên khá dai dẳng, tư duy thần linh chủ nghĩa của thời cổ đại vẫn cứ tiếp diễn, vị trí lớn lao của văn học dân gian trong xã hội tiền công nghiệp vẫn không nhanh chóng bị thu hẹp. Điều đó cũng góp phần giải thích tại sao khuynh hướng "lãng mạn" rất phong phú trong văn học cổ phương Đông. Nó có rải rác ở tất cả các giai đoạn và thâm nhập vào các khuynh hướng khác, nhất là trên phương diện thi pháp. Thí dụ, chất thần thoại kì ảo có ngay trong chủ nghĩa hiện thực : *Tam quốc chí diễn nghĩa, Hồng lâu mộng, Truyện Kiều* v.v... Và đó cũng là một phương diện biểu hiện cái ranh giới không thật rạch ròi giữa các phương pháp sáng tác.

Tóm lại, hệ thống phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông gồm có năm dạng chính. Ngoài chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kì rất nhất quán và tiến bộ, còn có khuynh hướng "cổ điển" tiến bộ trong thời hưng thịnh và khuynh hướng "cổ điển" lạc hậu trong thời suy tàn, khuynh hướng "lãng mạn" tích cực và khuynh hướng "lãng mạn" tiêu cực xen kẽ nhau qua hầu hết các giai đoạn.

Chương XXIX. CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN VÀ CÁC LOẠI CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI

Sau chủ nghĩa hiện thực phê phán, trong thời đại đế quốc chủ nghĩa, nền văn học tư sản phương Tây suy thoái dần theo hai hướng nhưng không hoàn toàn tách rời nhau : chủ nghĩa tự nhiên từ chối lí tưởng, ước mơ, tư tưởng và tình cảm trong văn học, mang nặng thái độ khách quan chủ nghĩa cực đoan trước cuộc đời ; ngược lại, các loại chủ nghĩa hiện đại tiếp theo lại hoàn toàn quay lưng với hiện thực đời sống, chuyên đi biểu hiện những thứ thuần túy chủ quan, bế tắc.

I - CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN

(Naturalisme - gốc chữ La-tinh *Natura* có nghĩa là *Tự nhiên*)

Trước hết cần phân biệt "chủ nghĩa tự nhiên" với "trường phái tự nhiên" và "tính chất tự nhiên chủ nghĩa". "Trường phái tự nhiên" ở Nga thực chất bao gồm các nhà văn hiện thực khoảng những năm 40 - 50 thế kỉ XIX mà cơ sở lí luận của họ là những quan niệm về văn học và nghệ thuật của Bêlinxki đương thời.

"Tính chất tự nhiên chủ nghĩa" có rải rác trong văn học xưa nay, chỉ những sự mô tả tràn lan, thiếu khái quát, nhất là hay tập trung vào những khía cạnh sinh vật của con người dẫn đến hậu quả hạ thấp thị hiếu thẩm mĩ của người đọc. Nhưng về mặt này cần phải phân biệt giữa văn học nghệ thuật cổ đại (hoặc của các dân tộc bán khai ngày nay) với văn học nghệ thuật các giai đoạn về sau. Trong thời kì cổ đại, khía cạnh xã hội của con người chưa phát triển cao, nghệ thuật của họ, do đó, thường say sưa mô tả những khía cạnh sinh vật, nhưng rất hồn nhiên, tự nó như thế : những nét vẽ thô bạo của người tiền sử trong hang động, những điệu múa đầy khích động cơ bắp của người châu Phi, những cuộc ái ân dữ dội của thần Dớt v.v... Còn những yếu tố tự nhiên chủ nghĩa trong các tác phẩm sau này, - chưa cần kể đến chủ nghĩa tự nhiên - ít nhiều đều có dụng ý khêu gợi những thị hiếu thấp kém.

Trước kia chỉ là vấn đề tư duy nghệ thuật, sau này trực tiếp hay gián tiếp đã thuộc vào phạm vi tư tưởng – nghệ thuật.

"Chủ nghĩa tự nhiên" vừa có nghĩa là trào lưu vừa có nghĩa phương pháp sáng tác, hình thành một cách tiêu biểu trong văn học Pháp nửa sau thế kỉ XIX. Lúc này mâu thuẫn xã hội và đấu tranh giai cấp giữa vô sản và tư sản càng trở nên hết sức gay gắt. Chế độ tư bản bộc lộ hết bản chất phản động trên mọi lĩnh vực của đời sống xã hội. Phong trào cách mạng phát triển nhanh chóng, nhưng còn non yếu. Công xã Pari đã bị chìm trong bể máu. Tình hình ấy làm cho một số nhà văn tuy đã nhìn thấy những mặt thối tha của xã hội, nhưng còn bị cầm tù trong ý thức hệ tư sản, sống xa rời nhân dân, cảm thấy hoàn toàn bất lực trước thế lực cường bạo, tưởng như khắp nơi tội ác và thối xấu đã chiến thắng tất cả. Không có khả năng mà cũng không muốn đi sâu vào những cội nguồn xã hội, họ chỉ trình bày tội ác và tệ nạn mà thôi. Chủ nghĩa tự nhiên đã hình thành và phát triển trên mảnh đất của tâm trạng bi quan của một số nhà văn mà tiêu biểu là Dôla.

Chủ nghĩa tự nhiên còn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa thực chứng của Ô.Công tơ, một thứ triết học phủ nhận bản chất và nguồn gốc của sự vật, không quan tâm đến "cái tại sao" (le pourquoi), mà chỉ bằng lòng với việc trình bày "cái thế nào" (le comment). Chủ nghĩa thực chứng cho rằng chỉ có những sự kiện và hiện tượng vật chất nghe nhìn và cảm thấy được, khoa học (tự nhiên) giải thích và kiểm nghiệm được mới là có thực. Còn bản chất thì không cần tìm hiểu vì nó thuộc vào thế giới thần bí bên trong. Nhìn nhận con người mà từ bỏ bản chất có nghĩa là từ bỏ khía cạnh xã hội, chỉ lo tập trung khai thác khía cạnh sinh vật và sinh lí của nó. Khinh miệt những sự suy lí và khái quát trừu tượng, những nhà thực chứng chủ nghĩa thậm chí còn tự vỗ ngực cho rằng đã chấm dứt được triết học, chạy theo con đường có tính chất khoa học chủ nghĩa (scientiste). Mác gọi đây là một thứ "chủ nghĩa duy vật tự nhiên chủ nghĩa" (matérialisme naturaliste), cũng có nghĩa là một loại chủ nghĩa duy tâm trá hình, đội lốt khoa học tự nhiên.

Chịu chi phối bởi chủ nghĩa thực chứng, cũng có nghĩa là chủ nghĩa tự nhiên đồng thời chịu ảnh hưởng của mĩ học Hipôlít Ten, bởi vì loại mĩ học này cũng được xây dựng trên chủ nghĩa thực chứng[1]. Nó cũng cho rằng mọi biểu hiện tâm lí và hành vi con người đều do hoạt động sinh lí (thần kinh, tuần hoàn, tiêu hóa v.v...) quyết định : "Tôi nghiên cứu sinh lí học bằng chất liệu tinh thần, không có gì khác. Tôi đã mượn ở triết học (thực chứng) và khoa học thực nghiệm những phương pháp

(1) Xem : *Lí luận văn học*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1986, T. I, tr. 28.

mà tôi cho rằng nó có hiệu lực và tôi đã áp dụng nó trong những ngành khoa học về tâm lí. Tôi khảo cứu tình cảm và tư tưởng như người ta đã làm đối với cơ năng và khí quản" (H. Ten). Những quan niệm như thế lại gây ảnh hưởng nặng nề đến Dôla như chính ông đã thừa nhận : "Vào quãng hai mươi nhăm tuổi, tôi đã học H.Ten và đọc ông, con người lí luận, con người thực chứng chủ nghĩa trong tôi đã nảy nở. Tôi đã dùng lí thuyết về tính di truyền và về môi trường của ông trong sáng tác của tôi, tôi đã áp dụng lí thuyết ấy vào tiểu thuyết"(1) ; "Tôi đã chọn những nhân vật hoàn toàn bị thần kinh và huyết thống chi phối... Các bạn cứ việc đọc kĩ quyển tiểu thuyết của tôi, các bạn sẽ thấy mỗi chương là một trường hợp kì lạ của sinh lí" (Tựa *Têrêđo Racanh*). Đi xa hơn như Gôngcua thì cho rằng : "Tác phẩm của chúng tôi đều dựa vào các bệnh thần kinh". Ông thường dùng chữ "lâm sàng" (clinique) chỉ việc khám bệnh để nói về phương pháp sáng tác của mình.

Từ bỏ "con người xã hội" như Bandắc đã chủ trương trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, chủ nghĩa tự nhiên lấy nhân vật trung tâm của mình là những "con vật – người" (béte humaine) như chính tiêu đề một cuốn tiểu thuyết của Dôla. Rubô sau khi lấy Xêvrin, biết nàng vốn đã thất tiết với bố nuôi là một tên đại tư bản, liền tìm cách giết tên dê già này. Biết rõ thủ phạm, nhưng vì thương hại Xêvrin, cho nên trước tòa, Lăngchiê đã tự thủ tiêu tư cách nhân chứng của mình, do đó Rubô không bị kết tội. Như để đòi ơn và trả ơn, từ đó Lăngchiê và Xêvrin đi lại với nhau và tha hồ thỏa mãn nhục dục. Hai bên đã tìm kế trốn sang Mĩ, sau khi đợi giết được Rubô. Trong lúc chờ đợi Rubô đến, đang ân ái với nhau, Xêvrin để hở cổ ngực trắng nõn, Lăngchiê liền đâm vào đấy một nhát dao... Đây vốn là một thú tật điên loạn của Lăngchiê, trước kia hắn cũng đã toan mấy lần làm như thế với Phlôrơ, cô người yêu cũ. Vì hắn muốn hưởng được cái thú nhìn vòi máu phụt ra từ đấy, có thế mới nguôi được những cơn "oán hận truyền kiếp" mà hắn đã nhận được từ dòng máu của cha ông.

Có thể thấy chủ nghĩa tự nhiên tất yếu cũng đã vứt bỏ luôn việc xây dựng "tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" của chủ nghĩa hiện thực, mà chỉ tập trung khắc họa những tính khí (tempérament) hiểu theo nghĩa sinh lí học cá biệt, ngẫu nhiên. Nhân vật nói chung không có hồn, không có tư tưởng tình cảm hiểu theo nghĩa thông thường, mà là cảm nghĩ và hành động đều theo sự chi phối của sinh lí, di truyền, bệnh hoạn v.v... Têrêđơ, một nhân vật khác của Dôla, không thỏa mãn với chồng là Camin, một anh chàng khờ khạo, yếu đuối, liền tìm cách thông dâm với họa sĩ Lôrăng, một con người khỏe mạnh, hừng hực dục

(1) *Lịch sử văn học phương Tây*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1963, T. II, tr. 263 (trích lại).

tình. Nhân cuộc đi chơi thuyền, họ liền dìm chết Camin, rồi lấy nhau. Nhưng hình ảnh Camin cứ bám riết làm cho họ phải dằn vặt, mê hoảng, điên loạn suốt đêm ngày. Khối thịt cóng lạnh và rữa nát của Camin như luôn luôn nằm xen giữa hai người. Dần dần chán ghét nhau, họ muốn tố cáo và hạ sát nhau, nhưng rồi lại tha thứ cho nhau và cùng tự sát. Giécmini Laxectơ, nhân vật của Gôngcua, bỗng lớn phổng lên và rất khao khát dục tình. Từ đấy, tính tình cũng thay đổi bất thường, buồn vui lẫn lộn, mơ màng mộng mị v.v...

Còn hoàn cảnh mà trong đó nhân vật hoạt động thì các nhà văn tự nhiên chủ nghĩa quan niệm vừa rộng vừa hẹp, dường như chỉ có tác động trong phạm vi sinh lí. Dôla, một mặt mở rộng "hoàn cảnh" đến tất cả những cái gì tác động đến cơ thể như thức ăn, chốn ở, sỏi đá, cây cối v.v... nhưng mặt khác, những cái đó rất ít kết tinh được trong những quan hệ xã hội. Đó là chưa kể bản thân ông cũng như các nhà văn tự nhiên chủ nghĩa khác thường say sưa mô tả những quán rượu, nhà thổ, những môi trường có tác dụng kích thích tính dục của con người.

Tất cả những điều nói trên tất yếu sẽ dẫn đến đặc trưng nghệ thuật cơ bản của chủ nghĩa tự nhiên là việc lạm dụng chi tiết một cách tràn lan, cự tuyệt điển hình hóa, thấy cây mà không thấy rừng. Chi tiết được mô tả gần như chụp ảnh, đã trở thành cứu cánh chứ không phải là một phương tiện nữa. Người ta đọc được, chẳng hạn trong *Những bức tranh về Pari* của Huýtxman, một nhà văn tự nhiên chủ nghĩa khác, vô số những chi tiết vụn vặt trong đời sống. Đây là anh thợ cạo ngày ngày vừa bắt chuyện vu vơ, vừa húi lên húi xuống, vặn trái vặn phải, phì cả hơi, cả râu vào mặt khách. Kia là chị thợ giặt suốt năm tháng cứ vò xát, giũ đập, đứng lên ngồi xuống, bọt nước tung tóe mặt mày. Ngoài đường, những chuyến xe chở khách lên xuống đi về, chen lấn hích vai, cọ đùi nhau v.v... Ngôn ngữ trong các tác phẩm tự nhiên chủ nghĩa phần nào sống sượng, giàu tính khêu gợi, có khi bất chấp cả văn phạm, thiếu một sự tinh tế trong văn phong, cũng là một đặc điểm thường thấy.

Trở lên, dĩ nhiên là nói đến những nét đặc trưng của chủ nghĩa tự nhiên ở dạng thuần túy nhất. Trong thực tế phức tạp hơn nhiều. Dôla, trưởng tràng của chủ nghĩa tự nhiên, đồng thời cũng là nhà văn viết nhiều tác phẩm mang nhiều giá trị hiện thực cao không thua kém *Tấn trò đời* của Bandắc. Nhưng xét riêng về chủ nghĩa tự nhiên thì thấy tác hại vô cùng, trước hết là về mặt chính trị, nó che lấp mâu thuẫn xã hội, trong lúc ngoài đời đang sôi sục những đợt đấu tranh giai cấp quyết liệt. Chính trong khi phác thảo tác phẩm *Gia đình Rugông Marca*, Dôla cũng đã thừa nhận : "Tôi không đặt ra ở đây vấn đề đánh giá chế độ chính trị... Tôi không muốn khẳng định hoặc bảo vệ bất kì đường lối hoặc chính thể nào. Bức tranh mà tôi miêu tả – đơn giản chỉ là phân

tích một mẫu hiện thực như vốn nó đã tồn tại. Tôi chỉ việc xác nhận... Đối với tôi, quan trọng hơn cả là trở thành một nhà tự nhiên học thuần túy, một nhà sinh lí học thuần túy"[1]. Một thái độ phi chính trị như vậy, dù muốn hay không, về khách quan cũng rất có lợi cho chế độ tư bản hiện hành, được giai cấp tư sản trực tiếp hoặc gián tiếp tán thưởng. Thật ra đây cũng bắt nguồn từ thái độ xã hội của chủ nghĩa thực chứng. Ô.Công tơ cho rằng chủ nghĩa tư bản dựa trên những thành tựu khoa học tự nhiên, mà chủ nghĩa thực chứng là sự kết tinh, cho nên nó là chế độ xã hội tuyệt đối hợp lí và vĩnh hằng bất biến.

II - CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG (Symbolisme)

Đây là một khuynh hướng văn học lan tràn rộng rãi ở châu Âu vào những năm 70, 80 thế kỉ XIX. Ở Pháp có Rembô, Véclen, Malácmê ; ở Bỉ có Rôđenha và Mêtéclinh ; ở Đức có Giorgiơ và Hốpman ; ở Áo có Rinke và Gôpmanxtan ; ở Anh có Oanđơ và ở Na Uy có Ipxen giai đoạn sau. Bước sang những năm 90, ở Nga có Mêrêcốpxki, Ivanốp, Bêlưi, Briuxốp, Banmông, Blốc, v.v...

Chủ nghĩa tượng trưng phủ nhận lí trí, cho đó là nguồn gốc đưa lại một lối sống con buôn vị kỉ, một thứ văn minh vật chất bần thỉu. Tuyên bố gạt bỏ mọi luận đề, mọi khuynh hướng tư tưởng, trên thực tế, chủ nghĩa tượng trưng trốn tránh hiện thực, chìm sâu vào trạng thái tâm hồn của thi nhân, mà nhiều khi chỉ là sự linh cảm được khơi dậy từ cõi vô thức. Thích nói đến những "giai điệu chủ quan" (mélodie subjective), họ cho rằng mọi hiện tượng trong vũ trụ tồn tại như là những dấu hiệu tượng trưng cho bản chất huyền bí của tạo vật, mà chỉ riêng nhà thơ mới có những thiên bẩm kì diệu để thâm nhập và biểu đạt được những hình ảnh tượng trưng ấy. Thơ là một thứ "siêu cảm giác, không thể giải thích được" (Malácmê). Không cần có hình tượng rõ nét, thơ, do đó, được quan niệm như một bản hòa âm huyền ảo. Dường như có nét tương đồng giữa sinh sôi của tạo hóa với sự sáng tạo thơ ca. Nếu tạo hóa là một tượng trưng tổng hợp của một bài ca vĩ đại thì thơ ca là một khúc ca hợp thành trong đó.

Véclen chủ trương "giấc mơ hơn thực tại", Mêtéclinh kêu gọi hãy tìm cái "thế giới - không nhìn thấy" mới "mang tính hiện thực đầy đủ" v.v... Thảng hoặc trong sáng tác của họ cũng có "cái nhìn thấy" nhưng chỉ với tư cách là những dấu hiệu của "cái không nhìn thấy". Tác phẩm của họ quan trọng là ở nghĩa bóng. Trong vở kịch *Những người mù* của

(1) Rêviakin. *Vấn đề điển hình trong văn học nghệ thuật*. Nxb Giáo khoa - Sư phạm quốc gia, Mátxcơva, 1959, tr. 261 (trích lại).

Mêtéclinh, những con người tầm thường, bất hạnh, mất phương hướng tượng trưng cho nhân loại lầm lạc đang đi thẳng đến cái chết của mình.

Chủ trương mỗi từ trong thơ phải là một nốt nhạc, Véclen cho rằng "âm nhạc trước hết mọi thứ". Vần điệu, thi luật truyền thống đều bị đảo lộn. Ngữ pháp, ngôn từ v.v..., do đó, có khi rất bí hiểm, *Những bản tình ca không lời* của Véclen hàm chứa một nội dung không rõ ràng được truyền đạt bằng những âm hưởng ngân vang, những cách láy âm, những tiết tấu được sắp xếp một cách đặc biệt. Có thể nói nhiều khuynh hướng nghệ thuật vị nghệ thuật sau này đều có liên quan ít hay nhiều với chủ nghĩa tượng trưng.

Tuy vậy cũng có những sáng tác của một số nhà thơ tượng trưng có chỗ vượt ra ngoài quan điểm lí luận của họ, mang một giá trị nghệ thuật cao : Rembô, Mêtéclinh, Rinke, Ipxen v.v... Ngoài ra, cũng có một số ít nhà thơ khác, trong quá trình sáng tác, đã khắc phục được quan điểm của chủ nghĩa tượng trưng đi về với cách mạng : Blốc, Briuxốp v.v...

Cũng cần lưu ý thêm rằng không nên lẫn lộn chủ nghĩa tượng trưng với phép tượng trưng vốn phản ánh được nội dung thực tế thường thấy ở các phương pháp sáng tác khác. *Những thành phố bạch tuộc* của E. Vécharu dường như bóp chết con người bằng những chiếc vòi của mình. Trong tiểu thuyết *Giécminan* của Dôla có mô tả hầm mỏ Vôrơ giống như con quái vật hằng ngày nuốt chửng hàng ngàn thợ mỏ mà vẫn không bao giờ biết no.

III - CHỦ NGHĨA VỊ LAI

(Futurisme, gốc chữ La-tinh *Futurum* có nghĩa là *Tương lai)*

Đây cũng là một khuynh hướng hiện đại chủ nghĩa trong văn học (và cả trong hội họa) xuất hiện đầu tiên ở Italia vào trước Đại chiến thế giới thứ nhất với tên tuổi tiêu biểu Marinéti, một nhà văn về sau đi theo hẳn chủ nghĩa phát xít. Tác phẩm có tính chất cương lĩnh của ông, *Nhà vị lai Mácphaca* (1909), ngoài việc ca ngợi chủ nghĩa phát xít, cũng đề xướng một phương pháp sáng tác hoàn toàn chống đối lại chủ nghĩa hiện thực. Dưới chiêu bài một "nền nghệ thuật hiện đại, độc đáo của tương lai", chủ nghĩa vị lai ra sức công kích mọi di sản văn hóa tốt đẹp trong quá khứ, đề xướng việc phản ánh và ca ngợi sức mạnh của kĩ thuật, máy móc, cuộc sống đô thị, ca ngợi chiến tranh là "cuộc dọn vệ sinh tốt nhất cho thế giới" theo đúng như quan niệm tàn bạo của Nítsơ. Marinéti đã viết : "Chúng tôi muốn phá hủy các viện bảo tàng..., nghệ thuật chỉ có thể là bạo lực, tàn ác, bất công..., một chiếc xe hơi đua còn đẹp hơn trận chiến thắng ở Satrômacơ... Chúng tôi ca ngợi

chiến tranh..., chủ nghĩa quân phiệt..., cử chỉ phá phách của những người vô chính phủ, những tư tưởng đẹp buộc người ta phải chết, sự khinh rẻ đàn bà... Chúng tôi ca ngợi con người ngồi giữ tay lái, với trục tư tưởng của nó chạy xuyên qua lòng đất, và bản thân trái đất cũng bị ném lên vòng tròn quỹ đạo của nó"(1).

Vứt bỏ chủ nghĩa nhân đạo, phủ nhận chức năng nhận thức và giáo dục, các nghệ sĩ vị lai chủ nghĩa chui vào con đường bế tắc của chủ nghĩa hình thức duy mĩ, và trên thực tế cũng giết chết bản chất thẩm mĩ chân chính của văn học nghệ thuật. Họ bất chấp ngữ pháp, xuyên tạc ngữ nghĩa, nhấn mạnh phiến diện vai trò của ngữ âm, tạo nên một thứ ngôn ngữ thơ ca quái dị. Họ làm cho từ biến dạng, thích "ngôn ngữ điện báo", làm co giãn tổ chức câu, vận dụng những quy luật của toán học và âm nhạc vào thơ văn v.v...

Chủ nghĩa vị lai lan tràn sang nhiều nước phương Tây. Đến Nga, mặc dù phần nào nó có tác dụng chống lại chế độ gia trưởng và tư sản, nhưng vẫn không xa lạ với đặc trưng gốc gác của mình. Năm 1912, khi chủ nghĩa vị lai khá thịnh hành ở Nga, họ đã từng la ó : hãy từ trên "con thuyền của cuộc sống hiện tại vứt bỏ Puskin, Đôxtôépxki, L.Tônxtôi", "hãy đem những hình thức cũ xé nát, đập vụn, tiêu diệt sạch sành sanh trên cõi đời này". Nhiều "thi phẩm" của họ đều tước bỏ những hư tự và bán hư tự, xóa sạch các dấu chấm phẩy, nhằm biểu hiện cái gọi là "phong cách điện báo". Họ đặt cho các tuyển tập của mình những nhan đề có tính chất giật gân : *Một cái tát vào thị hiếu xã hội, Vầng trăng còm cõi* v.v... Rồi những hình ảnh như : "Bầu trời là một thây ma, không hơn không kém" và "Những vì sao là những con giun bị sương mù chuốc cho say mềm" v.v...

Chủ nghĩa vị lai, do đó, dù là Italia hay ở Nga, xét từ gốc gác hay chỉ là di hại, cũng đều là những thứ trái ngược với nền văn học cách mạng thật sự.

IV - CHỦ NGHĨA ĐA ĐA (Dadaisme)

Chủ nghĩa đa đa là một khuynh hướng văn nghệ suy đồi hiện đại chủ nghĩa, gần gũi và tiếp nối với chủ nghĩa vị lai, do Trixtăng Dara khởi xướng ở Thụy Sĩ năm 1916 và đến năm 1919 lan tràn rồi thịnh hành ở Pháp với những tên tuổi như A.Brơtông, L.Aragông, P.Êluya, v.v... và đến năm 1922 gần như tàn lụi vì nhiều cây bút cốt cán đã chuyển sang chủ nghĩa siêu thực.

---

(1) Le Figarô, ngày 20-2-1909.

Chiến tranh thế giới thứ nhất bùng nổ, nhiều văn nghệ sĩ nước ngoài đến xin cư trú chính trị ở thành phố Durít nước Thụy Sĩ trung lập : nhà thơ Rumani Trixtăng Dara, hai nhà văn Đức Huygô Ban và Hơnsenbéc, họa sĩ kiêm nhà điêu khắc Acpơ người Andát v.v... Họ tụ tập nhau lại chung quanh câu lạc bộ Cabarê Vôntero để biểu diễn, trưng bày, sáng tác, luận bàn văn nghệ và cho ra nhiều tuyên ngôn. Bản tuyên ngôn thứ ba quan trọng nhất ra đời vào năm 1918, có đoạn viết : "*Đa đa* có nghĩa là tự do, là sự giải phóng mọi công thức, là sự độc lập của nghệ sĩ... Chúng tôi là cơn gió giận dữ, chúng tôi xé tan đám mây bẩn thỉu, những bài cầu kinh ghê tởm. Chúng tôi sửa soạn cảnh tượng hùng vĩ của tai biến, chúng tôi sửa soạn đám cháy, sự thối rữa...".

Có thể thấy chủ nghĩa đa đa phản ánh tâm trạng bất mãn và thất vọng của thanh niên trí thức trước sự khủng hoảng của chế độ tư bản và sự đe dọa tàn khốc của chiến tranh, nhưng không tìm ra lối thoát chân chính, họ trở lại đập phá mọi truyền thống và di sản tốt đẹp với thái độ hoàn toàn hư vô chủ nghĩa. Họ nguyền rủa cuộc sống và lao đi tìm cái tân kì, thậm chí quái dị. Phủ nhận lí trí con người, riêng các nhà thơ đa đa còn đề cao tính tự nhiên và "tính thơ dại" của ngôn ngữ. Dara tuyên bố : "Chúng tôi khinh bỉ lương tri". P.Êluya đề cao cái trần trụi của sự vật, phản đối những loại thơ ca quá đẹp, cho rằng "sự hoàn mĩ chính là sự lười biếng". Nhà thơ Picabia trong một bài thơ đã phủ nhận hết thảy : "Hi vọng..., thiên đường..., anh hùng..., nghệ sĩ..., thiên tài v.v..., không có gì hết". Cho nên không lấy làm lạ, để biểu hiện triệt để tinh thần hư vô ấy, các nhà thơ đa đa đã dùng những bài thơ hầu như vô nghĩa, tắc tị. Họ thích thú với những cái trần trụi, phi lí, hỗn tạp, ngẫu hứng. Ngay tên gọi "Đa đa" mà họ tự mệnh danh cũng hết sức tùy tiện, không dính dáng gì với nội dung của chính mình. Tình cờ tra cuốn từ điển Larútxơ, thấy chữ "đa đa" có nghĩa là "con ngựa" theo lối nói của trẻ em Pháp, họ rất thích thú dùng chữ này để nói lên khuynh hướng nghệ thuật mới của mình. Chưa đủ, trong tuyên ngôn viết tháng 5 năm 1918, Trixtăng Dara còn tiếp tục giải thích : "Theo ngôn ngữ của bộ lạc Kru thì chữ đa đa chỉ đuôi con bò cái linh thiêng, còn trong một số vùng nước Italia, người ta gọi như vậy là một người mẹ, và đấy cũng có thể là từ ngữ để chỉ một con ngựa gỗ của trẻ chơi, một vú nuôi, còn trong chữ Nga và Rumani thì có nghĩa là *vâng* được lặp lại hai lần. Và đấy cũng có thể là một sự bắt chước tiếng bập bẹ không mạch lạc của trẻ thơ. Nhưng bất cứ trong trường hợp nào đi nữa thì đó vẫn là cái gì hoàn toàn vô nghĩa, nhưng từ nay nó trở nên tên gọi đẹp nhất cho toàn bộ trào lưu"[1].

---

(1) Vanxlốp và Côpinxki. *Chủ nghĩa hiện đại*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1969 (trích lại).

Thật ra, dù là văn học hay nghệ thuật, chủ nghĩa đa đa không chỉ quái dị trong sáng tác, mà còn rất kì quặc ở những hành động ngông cuồng, rồ dại, ích kỉ, phi lí. Trong một buổi ngâm thơ của nhóm đa đa, những bài thơ của Ácpơ chỉ được nghe qua giọng ngâm được cất lên từ một cái mũ rộng lớn hình chiếc bánh đường. Còn Hơnsenbéc thì tự gào to những bài thơ của mình, trong lúc đó Trixtăng gõ nhịp vào một cái hòm lớn. Rồi cả hai người vừa nhảy múa vừa rú lên từng hồi như những con gấu, chân thì nhét vào cái túi, đầu đội một cái ống như thế mà nhún nhảy. Nhạc đệm là những chìa khóa, những chiếc hòm được vỗ đập liên hồi, cho tới khi công chúng tức điên lên phản đối v.v... Cho nên không phải ngẫu nhiên mà người ta xem chủ nghĩa đa đa là một hiện tượng xã hội mang tính chất đập phá hơn là một khuynh hướng nghệ thuật theo nghĩa thông thường. Ngay thời bấy giờ, dù là ở Pháp, Đức, Nga hay ở Mĩ, người ta đã công kích gay gắt những quan điểm và hành động vô đạo đức, phản nghệ thuật của nó.

V – CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC VÀ CHỦ NGHĨA TRỪU TƯỢNG

Chủ nghĩa siêu thực (Surréalisme) chính thức ra đời ở Pháp vào đầu những năm 20 nhưng vốn cũng báo hiệu từ trong chiến tranh thế giới thứ nhất qua những lời tuyên bố từ bài *Tinh thần mới* của Apôline : "Tinh thần mới không phải và không thể là một thứ mĩ học trước đây. Nó thù địch với bệnh công thức và bệnh thời thượng. Nó không muốn mình trở thành một trường phái, mà là một trong những trào lưu lớn nhất của văn học. Nó đấu tranh cho việc phục hồi lại tinh thần sáng tạo, cho sự hiểu biết rành mạch thời đại của nó, và cho sự mở ra những tầm nhìn mới về vũ trụ bên trong và vũ trụ bên ngoài, những tầm nhìn này không thua kém một chút nào so với tầm nhìn của tất cả các nhà bác học khám phá ra hằng ngày". Thuật ngữ "siêu thực" cũng chính là một từ dùng của Apôline, và bản thân ông cũng đã được các nhà siêu thực sau này tôn là bậc tiền bối. Nhưng bản tuyên ngôn chính thức của chủ nghĩa siêu thực ra đời vào năm 1924, do Brơtông công bố sau khi chuyển từ chủ nghĩa đa đa sang.

Thoạt đầu, chủ nghĩa siêu thực phần nào cũng là tiếng nói bất mãn của một số khá đông thanh niên tiểu tư sản trí thức đối với xã hội tư sản. Điều này giải thích vì sao một số cá biệt trong bọn họ về sau trải qua những đấu tranh bản thân gay go và dai dẳng, có thể chuyển sang phía cách mạng, như trường hợp Êluya và Aragông v.v... Nhưng bản chất của chủ nghĩa siêu thực, chống đối trật tự tư sản không phải để tiến đến một xã hội công bằng chân chính bằng con đường cách mạng thật sự, mà để đi tìm một hiện thực cao hơn (siêu thực) với tinh thần nổi loạn vô chính phủ : "Trước mắt chúng tôi là một dải đất trải rộng

ra cho một cuộc cách mạng trên khắp các lĩnh vực... Nhân vật của chúng tôi là những Viôlét, Nôdia, một kẻ giết cha, một tên giết người vô danh theo luật pháp thông thường, nhưng là một sự phạm tội có ý thức và tế nhị" (Brơtông). Thậm chí họ không biết đâu là chân lí : "Đẹp là gì ? Xấu là chi ? Vĩ đại, hùng mạnh, yếu đuối là như thế nào ?... Không biết ! Không biết ! Không biết !" (Đêxênhơ).

Về mặt triết học và mĩ học, chủ nghĩa siêu thực khơi nguồn ở lí thuyết về "sự xung động vô thức" trong phân tâm học Phrớt và chủ nghĩa trực giác phi lí tính của Bécxông và Crôsê[1]. Chịu ảnh hưởng phức hợp tất cả những lí thuyết trên, chủ nghĩa siêu thực cho rằng có hai thế giới. *Thế giới hiện thực*, theo Brơtông, là thế giới có thể nhìn thấy được, hoặc sờ mó được như con ngựa, mặt ngoài của nhà hát ôpêra Pari, đường chân trời v.v... Còn *thế giới siêu thực* chỉ có thể cảm thấy trong giấc mơ, trong tiềm thức, lúc đãng trí, thần kinh suy nhược, tinh thần rối loạn v.v... Và đây mới là mảnh đất chủ yếu của nghệ sĩ, qua đó họ mới có thể khám phá ra được những điều sâu kín mà thiêng liêng, bí ẩn mà chính xác trong cuộc sống con người. Trong bản tuyên ngôn do Brơtông viết năm 1954 đã định nghĩa chủ nghĩa siêu thực là : "tính tự động tâm linh thuần túy, qua đó người ta nhằm biểu hiện, hoặc bằng lời nói, hoặc bằng chữ viết, hoặc bằng bất cứ phương tiện nào khác sự vận động thực sự của tư tưởng..., của tư duy mà không có bất cứ sự kiểm chế nào của lí trí, đứng ngoài mọi thiên biến thẩm mĩ hay đạo lí"[2]. Cho "cái giống như thật không có tí gì quan trọng", Apôline cũng đề cao vai trò của ngẫu hứng, "hạ ý thức" trong sáng tạo thơ ca : "Chính bằng ngẫu hứng, bằng vị trí quan trọng dành cho ngẫu hứng mà tinh thần mới phân biệt với tất cả các trào lưu nghệ thuật và văn học trước đây..., và từ đó mà các nhà thơ mới rút ra được những điều kì diệu".

Chủ nghĩa siêu thực thẳng tay gạt bỏ mọi quy tắc trong ngữ pháp và thi pháp, mọi nguyên tắc lôgíc trong tư duy, giành lấy sự tự do tuyệt đối cho cảm hứng tha hồ mà tuôn trào theo "chủ nghĩa tự động tâm linh" (automatique psychique). Sáng tác của họ, do đó, thường được cấu thành bằng những dòng liên tưởng tiềm thức, rời rạc, gián cách, không thể khắc họa được những bức tranh thực tại toàn vẹn.

Mặt khác chủ nghĩa siêu thực còn khai thác một cách sai lầm tương đối luận của Anhxtanh, mưu toan đồng nhất giữa khách thể và chủ thể trong sáng tác thơ ca, mà khách thể theo họ là được ghi nhận với những bản chất khác nhau phụ thuộc chỗ đứng rộng rãi theo cách hiểu tùy tiện về lí thuyết không gian bốn chiều. Họ còn khẳng định rằng, thế giới

---

(1) Xem : *Lí luận văn học*, T I. Sđd, tr. 30, 31.

(2) G.E.Mole. *Nghệ thuật thế kỉ XX*. Nxb Larútxơ, Pari 1967, tr. 127 (trích lại).

hiện thực là một mớ hỗn loạn những cái ngẫu nhiên, không thể nhận thức bằng lí tính, càng không thể tác động có hiệu quả vào tiến trình của nó. Nhưng từ đầu những năm 30, một số nhà thơ như Aragông, Êluya đã chuyển sang lập trường cách mạng, thì trên thực tế chủ nghĩa siêu thực đã trượt dài trên con đường tàn lụi.

Sau chủ nghĩa siêu thực phải kể đến chủ nghĩa trừu tượng, qua đây chủ nghĩa hình thức đã đi đến giới hạn tột độ. Những nghệ sĩ trừu tượng chủ nghĩa chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa duy tâm vật lí, chủ nghĩa Makhơ (chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán) quan niệm rằng vật chất đã biến mất trong thời đại nguyên tử. Họ khẳng định năng lượng, màu sắc, không gian, thời gian v.v..., chẳng qua là cảm giác của con người. Từ đó chủ nghĩa trừu tượng hoàn toàn coi thường thực tại khách quan, sùng bái tính chất không có đối tượng. Họ vứt bỏ mọi yếu tố tạo hình, phủ nhận bất kì sự giống nhau nào giữa cái được mô tả với nguyên mẫu của nó. Trong cái gọi là "tiểu thuyết mới" ở phương Tây, con người sinh động bị một "phức hợp tâm lí" trừu tượng lấn áp. Họ hoàn toàn từ bỏ tiểu thuyết kiểu Bandắc và Xtăngđan với đặc trưng chính là xây dựng những nhân vật điển hình. Những tác giả tiểu thuyết mới cho nhân vật là "ngục tù" cần phải được phá vỡ. Misen Dêrêpha chủ trương thay thế nhân vật bằng "dòng ý thức" tràn lan không có mở đầu và kết thúc, cho như thế mới đủ phản ánh thực tại. Natali Xarốt lại chủ trương tách tâm lí ra khỏi nhân vật, như tách màu sắc ra khỏi vật thể v.v...

VI – CHỦ NGHĨA HIỆN SINH

(Existentialisme – gốc chữ La-tinh *Existentia*, có nghĩa *Sinh tồn*)

Chủ nghĩa hiện sinh là một khuynh hướng triết học – mĩ học khá thịnh hành trước và nhất là sau chiến tranh thế giới thứ hai, cũng được phản ánh rộng rãi trong sáng tác văn học ở Tây Âu, Mĩ và Nhật Bản. Vì nguồn gốc tư tưởng và triết lí của chủ nghĩa hiện sinh thậm chí có thể tìm thấy ở Paxcan, nhà văn và nhà tư tưởng Pháp thế kỉ XVII, ở Kiêêpxki, nhà tư tưởng, và Đôxtôêpxki, nhà văn Nga thế kỉ XIX v.v... Nhưng cội nguồn rõ nhất của nó là lí thuyết hết sức bi đát về "tội lỗi của con người trong một thời đại mất Chúa" của Kiếckêgô, triết gia Đan Mạch nửa đầu thế kỉ XIX. Phản đối Hêghen, Kiếckêgô chống lại mọi thứ duy lí, lôgic, chống lại mọi thứ "hệ thống", cho hệ thống đối lập với "hiện sinh". Nhiệm vụ của triết học, theo Kiếckêgô, chỉ là "mô tả" cuộc sống con người như nó đang tồn tại (hiện sinh). Nhưng đây là những con người *duy nhất*, cắt đứt với mọi quan hệ xã hội, bởi vì mỗi con người là "hiện sinh độc đáo". Hơn nữa đó là những con người *huyền bí*, vì mỗi con người là một vũ trụ đóng kín không ai hiểu nổi và cũng

không thể tự thông báo cái nội tâm phức tạp của mình cho bất kì một ai. Do đó, mỗi một người, tự mình và chỉ có mình phải chịu trách nhiệm trước thân phận của mình, từ đó phải luôn luôn *lựa chọn* để được tự do. Nhưng điều đó đâu có dễ, và chăng sống cô độc như vậy con người luôn luôn *lo âu* v.v... Tất cả những quan niệm và khái niệm đó đều được chủ nghĩa hiện sinh hiện đại vận dụng.

Bước sang thế kỉ XX, hiện tượng học của Hútxéc và bản thể luận của Hâyđơghê lại bồi đắp thêm những nội dung mới cho chủ nghĩa hiện sinh. Hútxéc quả quyết rằng không có cái gì "bên dưới" hiện tượng cả. Bất kì sự vật nào cũng không hề chứa đựng hoặc "che giấu" cái gì bên trong cả, nó chính là nó, thế thôi. Cho rằng "hiện tượng có trước bản chất", trên thực tế Hútxéc phủ nhận bản chất. Cho nên triết học chỉ việc miêu tả những hiện tượng, không nên đặt vấn đề lí giải, khái quát gì cả. Nhưng đây là những hiện tượng của ý thức thuần túy, của cái tôi thuần túy - chứ không phải cái tôi cụ thể, cái tôi kinh nghiệm v.v... Hâyđơghê cũng cho rằng thế giới là huyền bí, chỉ có ý thức của cá nhân mới là tồn tại đích thực : "Sự sinh tồn là sự tồn tại, mà sự tồn tại mãi mãi chính là cái tôi... Không có một sự tùy tiện nào về việc sử dụng thuật ngữ khi chúng tôi... giải thích về sự tồn tại. Sự tồn tại chính là bản thân chúng tôi, chúng tôi xem thường những danh từ như *cuộc sống, con người* v.v..."(1). Nhưng bản thể luận của Hâyđơghê cho rằng "cái tôi đích thực" bị tập thể, nhân quần, xã hội bao vây, lấn chiếm cuối cùng đã biến thành "cái người ta". Cho nên con người chẳng qua là một tập hồ sơ, "tên cũng không ra tên", trở thành một bóng ma hư vô trong cuộc sống. Nó tồn tại là để chết đi, hơn nữa nó là một hữu thể đang chết. Cái chết đang treo lơ lửng trên đầu, giống như một cái án treo cho bất cứ ai. Cho nên "con người vừa sinh ra đã đủ tuổi già để chết" v.v...

Thật ra, thứ triết lí cá nhân cực đoan, hư vô, bi đát nói trên, xét từng yếu tố, có rải rác trong nhiều khuynh hướng văn học, chẳng hạn chủ nghĩa tượng trưng, trường phái dòng ý thức v.v... nhưng được tập trung cô kết trong trào lưu văn học hiện sinh chủ nghĩa mà tiêu biểu là Giăng Pôn Xáctơ và nhất là của Anbe Camuy. Xuất phát từ mệnh đề "Sự có trước tồn tại đối với bản chất" (antériorite de l'existence à l'essence), Xáctơ kêu gọi con người quay về chủ đề "dựa vào cái mình có để mãi mãi nâng mình lên", để "tự do sáng tạo ra mình bằng mỗi một hành động của mình, tự do mang đến cho sự sinh tồn của mình một ý nghĩa và để trở thành cái mà trước đây mình không phải như thế". Còn Camuy thì cho rằng "con người đã bị bỏ rơi trước một vũ trụ hung bạo", và cuộc đời chỉ là một sự vô nghĩa, "sự vô nghĩa sinh ra từ

(1) *Tồn tại và thời gian*. Halê, 1927, tr. 46, 53.

sự đối chiếu giữa lời kêu gọi của con người và sự im lặng của cuộc đời". Theo Camuy, cuộc sống và con người đều phi lí : "Sự phi lí gắn bó con người và thế giới lại một cách chặt chẽ đến nỗi chỉ có lòng căm thù mới có thể liên hiệp được những con người lại với nhau. Đó là tất cả những điều tôi có thể phân biệt được trong thế giới này"(1). Từ đó, theo Camuy, "nghệ thuật vừa là sự khước từ vừa là sự chấp nhận". "Khước từ" bởi vì cuộc đời là phi lí, nhưng để chống lại nó phải bằng sự phi lí của chính mình, nghĩa là một sự "chấp nhận" từ bên trong.

Tiểu thuyết *Người xa lạ* của ông nói rõ vấn đề này. Mớcxôn đúng là một "người xa lạ". Là một viên chức nghèo ở Angiê, anh sống thờ ơ lạnh nhạt với chung quanh, và cuộc đời cứ thế bằng lặng trôi đi một cách vô nghĩa. Đến trại an dưỡng đưa tang mẹ, anh không buồn nhìn mặt mẹ lần cuối, cũng từ chối không túc trực bên linh cữu, cứ hút thuốc, uống cà phê một cách thản nhiên, và cảm thấy lạ lùng bạn bè của mẹ cứ sụt sùi. Và ngay chiều hôm ấy, anh bỏ về đi xem chiếu bóng, tắm biển, đùa nghịch với người yêu. Cô nàng tỏ ý muốn làm lễ cưới, Mớcxôn cho rằng cưới hay không cũng thế thôi. Một buổi trưa hè trên bãi biển, gặp lại người thanh niên Arập hôm trước ẩu đả đâm bị thương nhẹ bạn mình, anh giơ súng bắn chết, nhưng hoàn toàn không phải vì ý thức trả thù, mà chẳng qua chỉ vì nắng chói chang, cảm thấy choáng váng, thế thôi. Bị bắt giam, bị đưa ra tòa, anh vẫn dửng dưng trước việc hỏi cung và lời khuyên bảo của luật sư bào chữa. Bị tuyên án tử hình, Mớcxôn vẫn thản nhiên vì cuộc đời nào có gì đáng tiếc đâu ! Nghĩa là đối với Mớcxôn, tình yêu, tình mẫu tử, giết người, người giết, nỗi đau khổ hay vui sướng của đồng loại hoặc của chính mình, tất cả, tất cả đều vô nghĩa. Nhưng cuộc đời thực đâu có phi lí như vậy. Có phi lí chăng chỉ là "người xa lạ" của Camuy, và rộng ra, của chính chủ nghĩa hiện sinh.

Tất nhiên không phải tất cả những tác phẩm của Xáctrơ và Camuy đều đậm đặc mùi vị hiện sinh chủ nghĩa như vậy, mà có những tác phẩm mang yếu tố phê phán tích cực đối với xã hội tư sản. Thậm chí họ cũng xây dựng nên được những nhân vật chính diện : bác sĩ Rơ trong *Dịch hạch* của Camuy đã tiến hành cuộc đấu tranh quên mình với bệnh dịch hạch. Machiơ Đơlaruy trong *Những con đường tự do* của Xáctrơ, lúc quân đội Pháp rút lui đã trèo lên tháp chuông dùng súng máy chặn đánh bọn phát xít Đức v.v... Bản thân Camuy là người yêu nước và đã tham gia kháng chiến chống phát xít Đức. Xáctrơ tham gia phong trào hòa bình, lên án chủ nghĩa chủng tộc phản động Mĩ, tố cáo chiến tranh xâm lược.

---

(1) *Văn học*, số 2–1965, tr. 84 (trích lại).

Nhưng Xáctrơ cũng công kích chủ nghĩa Mác và những người cộng sản. Còn Camuy sau khi li khai Đảng Cộng sản, cũng trở thành một phần tử chống cộng không hơn không kém. Cho nên, xét từ gốc gác chính trị, khi phủ nhận cả hai bên, chủ nghĩa hiện sinh là con đẻ về mặt văn học nghệ thuật của một lập trường trung gian, của con đường thứ ba, "con đường tổng hợp" không những muốn xóa nhòa mâu thuẫn giữa chủ nghĩa duy tâm với chủ nghĩa duy vật, mà còn nhằm vượt lên trên sự đối lập giữa chủ nghĩa tư bản với chủ nghĩa xã hội.

Từ "con vật – người" của Dôla đến "con người phi lí" của Camuy đã trải qua bao nấc thang đọa lạc của con người, tuy vậy đến đó chưa phải là nấc thang cuối cùng. Bởi vì "con người phi lí" trong *Người xa lạ*, dù sao cũng là cái phi lí, cái xa lạ của con người. Nhưng đến nay thì gớt chân thang đã hiện ra trước mắt, bởi vì một dấu hiệu ngày càng phổ biến là con người đã bị thủ tiêu nốt trong văn học tư sản suy đồi phương Tây, như chính giới lí luận phê bình của họ đã thú nhận. Pie Đơ Boađếphrơ, vốn là chủ biên cuốn *Từ điển văn học hiện đại 1900 – 1962*, đã có lần viết : "Nhân vật thôi không còn là trung tâm của câu chuyện nữa. Nhân vật đã bị phế bỏ, mà không được thay thế... Trong cuộc viễn du sang đầu mút của đêm khuya, nhân vật đã thải bỏ dần dần tất cả những gì khiến nó nên người, *để trở thành một bóng ma vô danh mà người ta chỉ còn nghe giọng nói*"(1). Tổng kết hai mươi năm văn học hiện đại Pháp, xã luận tuần báo *Nghệ thuật* năm 1963 lại viết : "Khoảng năm 1954 xuất hiện những nhà văn mới... Họ viết những cuốn tiểu thuyết không có nhân vật, quay những cuốn phim truyện không kể chuyện, dựng nên những lí thuyết không có lí thuyết, những tư tưởng không có tư tưởng"(2). Một khi nhân vật bị phế bỏ như vậy thì văn học cũng sẽ không còn là văn học nữa. Mà điều đó, họ cũng thú nhận. Không phải ngẫu nhiên mà mấy mươi năm qua xuất hiện hàng loạt khái niệm : "phi văn học" (non – littérature), "phản văn học" (alittérature), "phản tiểu thuyết" (anti – rôman), "phản kịch" (anti – drame), "sân khấu phi lí" (theâtre de l'absurde) v.v... bên cạnh những khái niệm "phi họa" (apeinture), "phi nhạc" (amusique). Môrixơ Blăngsê, nhà lí luận và nhà văn hiện đại chủ nghĩa, cũng đã nói không úp mở : "Có khi ta nghe thiên hạ đặt những câu hỏi lạ kì, ví như câu này : *Văn học đi đến đâu ?* Phải, đó là một câu hỏi khiến ta kinh ngạc. Nhưng điều đáng kinh ngạc hơn là nếu có một câu trả lời thì câu trả lời đó rất dễ dàng : văn học đi đến chính nó, đến bản chất của nó, tức là sự hủy diệt"(3).

---

(1) *Tiểu thuyết sẽ đi đến đâu ?*. Nxb Thế giới, Pari, 1962, tr. 292–294.

(2) L.Andrêép. *Văn học Pháp đi đến đâu ?*. Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 2–1964 (trích lại).

(3) *Văn học*, số 8 – 1965, tr. 79 (trích lại).

Chương XXX. CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

MỞ ĐẦU

LAI LỊCH CỦA KHÁI NIỆM

Khái niệm "chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa" lần đầu tiên được ghi chính thức vào Điều lệ Hội nhà văn Liên Xô năm 1934, nhưng nó dùng để chỉ một phương pháp sáng tác của nền văn học vô sản cách mạng đã tồn tại trước đó mà chí ít cũng có thể tính từ tiểu thuyết *Người mẹ* ra đời năm 1906 của M.Gorki. Trước Cách mạng tháng Mười, cùng sáng tác theo ngọn cờ của M.Gorki, còn có thể kể nhà thơ Bếtnưi và nhà tiểu thuyết Xêraphimôvich v.v... Sau Cách mạng tháng Mười, ngoài những sáng tác tiếp tục của chính M.Gorki, thực tiễn sáng tác của phương pháp này đã kết tinh được thành một trào lưu văn học rầm rộ : Maiacốpxki với các trường ca *V.I.Lênin* (1924), *Tốt lắm* (1927), Phuốcmanốp với *Sapaép* (1923), Xêraphimôvích với *Suối thép* (1924), Phadêép với *Chiến bại* (1926), A.Tônxtôi với *Hai chị em* (1921) và *Năm 1918* (1928), v.v...

Các tác phẩm nói trên khác nhau về đề tài (trước và sau cách mạng), về nhân vật chính (tư sản, công nhân, nông dân, binh sĩ, trí thức), về truyền thống nghệ thuật, về phong cách, thể loại, thủ pháp biểu hiện v.v... nhưng đều thống nhất ở một lí tưởng xã hội – thẩm mĩ, dấu hiệu quan trọng của một phương pháp sáng tác mới. Và như thế, công tác lí luận đã có thể và cần thiết phải tìm tòi tổng kết lên thành khái niệm để hình dung phương pháp sáng tác mới này. Một điều dễ dàng thống nhất trước tiên là tuy có phẩm chất mới mẻ, nhưng cả một trào lưu sáng tác nói trên vẫn giống, hay nói cho đúng hơn, là vẫn kế thừa những truyền thống tốt đẹp của văn học Nga thế kỉ XIX, cho nên phương pháp sáng tác của nó vẫn thuộc về chủ nghĩa hiện thực. Nhưng cái mới của nó so với chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX là ở chỗ nào ? Các nhà văn và các nhà lí luận phê bình Xô viết thời ấy đã có những trả lời khác nhau : "chủ nghĩa hiện thực *vô sản*" (Libêdinxki), "chủ nghĩa hiện thực

cộng sản" (Grônxki). Và có lẽ xuất phát từ phong cách và kinh nghiệm sáng tác của chính mình, Maiacốpxki đề nghị gọi là "chủ nghĩa hiện thực *có tính khuynh hướng*", A.Tônxtôi đề nghị gọi là "chủ nghĩa hiện thực *đồ sộ*". Những cách gọi này đều có chỗ chưa thật ổn : có chủ nghĩa hiện thực nào lại không có tính chất khuynh hướng, và ngay trong chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX cũng đã có những tác giả và tác phẩm "bác học" và "bách khoa", nghĩa là với quy mô lớn lao, đồ sộ.

Vào đầu những năm 30, tạp chí *Di sản văn học* ra đời, lần đầu tiên công bố những bức thư của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực gửi cho Mácgarít Hácơnex và Mina Caoxki mà trước đó giới văn học Xô viết chưa từng biết. Những bức thư này là cuộc đối thoại giữa một bên là lãnh tụ vô sản, với bên kia là các nhà văn có xu hướng cách mạng, cho nên tuy là bàn về chủ nghĩa hiện thực, nhưng không thể không đồng thời bao hàm những dự cảm về phương pháp sáng tác trong tương lai của nền văn học cách mạng. Trong khi phê bình những thiếu sót của tiểu thuyết *Cũ và mới* của Mina Caoxki, Ăngghen có vạch rõ rằng "một bộ tiểu thuyết có khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" sẽ làm tròn nhiệm vụ lịch sử của mình khi nào nó "miêu tả một cách chân thật những quan hệ hiện thực" – yêu cầu cơ bản của chủ nghĩa hiện thực. Tất nhiên trong cách nói của Ăngghen, "khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" và "chủ nghĩa hiện thực" chưa thống nhất với nhau trong một khái niệm hữu cơ, nhưng trong quan niệm của Người đã có mầm mống của sự thống nhất đó. Bức thư được công bố cũng đã gây nên sự suy tưởng về một khả năng thống nhất như vậy ở một số nhà lí luận phê bình văn học Xô viết thời ấy. Cộng thêm với sự tìm tòi từ trước, khái niệm *chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa* xuất hiện và được sử dụng dần dần phổ biến trên báo chí. Ví dụ trên tờ *Văn học*, trong bài xã luận ra ngày 29 tháng 5 năm 1932 dưới nhan đề *Hãy bắt tay vào việc*, có viết : "Quần chúng đang đòi hỏi nghệ sĩ một sự thành tâm, một sự chân thật và phương pháp *hiện thực xã hội chủ nghĩa* cách mạng vô sản...". Và trong cuộc họp các nhà văn tại nhà riêng của M.Gorki, ngày 26 tháng 10 năm 1932, Xtalin có đến dự và trong phát biểu có sử dụng khái niệm này. Trên cơ sở tất cả những điều nói trên, đến Đại hội các nhà văn Liên Xô lần thứ nhất năm 1934, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã được chính thức ghi vào Điều lệ của Hội nhà văn Liên Xô với định nghĩa sau :

"Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa yêu cầu mô tả cuộc sống một cách chân thực, lịch sử – cụ thể và trong quá trình phát triển cách mạng của nó, và trên cơ sở sự mô tả đó có nhiệm vụ giáo dục chủ nghĩa cộng sản cho người lao động"(1).

(1) *Điều lệ Hội nhà văn Liên Xô*. Mátxcơva, 1934, tr. 5.

Có thể thấy khái niệm chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chẳng qua là sự khái quát từ thực tiễn sáng tác nghệ thuật của một phương pháp sáng tác vốn tồn tại trước đó từ lâu qua một số tác phẩm đến sáng tác của một nhà văn rồi đến cả một trào lưu sáng tác mạnh mẽ. Hơn thế nữa, ngay bản thân sự tìm tòi ra thuật ngữ để hình dung khái niệm này cũng là công việc lâu dài của một tập thể nhà văn, nhà lí luận - phê bình trước đó.

I - CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC - NGUYÊN LÍ TÍNH ĐẢNG CỘNG SẢN

Có thể nói ngay cơ sở xã hội và cơ sở ý thức của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là thực tiễn đấu tranh của giai cấp công nhân và học thuyết mác xít. Chính vì thế vào giữa thế kỉ XIX, năm 1848, *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản* được công bố, đánh dấu chủ nghĩa Mác chính thức ra đời và giai cấp công nhân từ chỗ một giai cấp tự phát trở thành một giai cấp tự giác, thì những mầm mống đầu tiên của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng xuất hiện trong văn học Tây Âu. Rõ ràng nhất là bài *Quốc tế ca* (tháng 6 năm 1871) của Ôgien Pôchiê ra đời trong máu lửa của Công xã Pari đã trở thành Đảng ca của các Đảng Cộng sản trên thế giới. Nó đã phản ánh và biểu hiện cuộc sống và đấu tranh cũng như tư tưởng tình cảm của người công nhân cách mạng, một nhân vật mới trong văn học, dấu hiệu quan trọng của một phương pháp sáng tác mới.

Nhưng tại sao chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa lại chính thức xuất hiện đầu tiên trong văn học Nga ? Chúng ta còn nhớ một ý kiến vô cùng sâu sắc của Ăngghen trong bức thư gửi Látxan năm 1859 phê bình vở bi kịch *Phrăngxơ Phôn Xíckinghen* như sau : "Sự thống nhất hoàn toàn giữa bề sâu về mặt tư tưởng và nội dung lịch sử đã được nhận thức - mà anh đã gán rất đúng cho ngành kịch Đức - với tính sinh động và hữu hiệu theo kiểu Sếcxpia, thì chắc chắn là sau này mới đạt đến được, và có thể là không phải do người Đức"[1]. Sâu sắc ở chỗ đây là những dự cảm về những đặc điểm cơ bản của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhưng còn thú vị ở chỗ Ăngghen cũng đã dự cảm quê hương đầu tiên của phương pháp sáng tác mới mẻ này là ở nơi khác. Ở đây còn có vấn đề truyền thống văn học. Văn học Đức tuy sâu sắc về mặt ý thức, nhưng trừu tượng do lối tư duy tư biện mà tiêu biểu là Hêghen đã thâm ngấm ngay trong sáng tác của những nhà văn có xu hướng cách mạng như Látxan và Mina Caoxki mà Ăngghen

(1) Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học nghệ thuật. Sđd, tr. 372.

đã phê phán. Trong lúc đó văn nghệ thế kỉ XIX ở Nga, như trước đã nói, còn vang vọng nhiều âm hưởng của chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, hơn nữa nó còn gắn liền với phong trào giải phóng nông nô và dần dần được chỉ đạo bởi tư tưởng dân chủ cách mạng - những cơ sở xã hội và ý thức hệ rất tiếp cận với cuộc đấu tranh của giai cấp vô sản và chủ nghĩa Mác - Lênin. M.Gorki với thiên tài của mình - bất kì phương pháp sáng tác mới nào cũng đánh dấu sự ra đời chính thức của mình qua một tài năng sáng tác nào đó - đã đón lấy ở Sécnusépxki khuynh hướng hành động của nhân vật chính diện, học được phép biện chứng tâm hồn ở L.Tônxtôi và chất trữ tình lãng mạn cùng ý nghĩa triết lí sâu xa của Sêkhốp v.v... làm kho dự trữ về tư tưởng - nghệ thuật khá toàn diện cho chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng nguyên nhân cơ bản nhất phải được xét từ cơ sở xã hội và ý thức hệ, hay nói đúng hơn là sự kết hợp giữa hai mặt đó. Phong trào công nhân Tây Âu nửa sau thế kỉ XIX, khi có chủ nghĩa xã hội khoa học đã phát triển mạnh mẽ, nhưng dù sao cũng còn non yếu và cuối cùng Công xã Pari đã bị dìm trong bể máu của sự thất bại. Và sau đó, Mác và Ăngghen lần lượt qua đời, chủ nghĩa Mác đã bị Đệ nhị Quốc tế xuyên tạc và dẫn đến hậu quả là cách mạng đi đến chỗ thoái trào. Trung tâm cách mạng chuyển từ Tây sang Đông, từ Pari sang Pêtécbua. Sở dĩ như thế là vì chủ nghĩa Mác không những được bảo vệ mà còn được phát triển thành chủ nghĩa Mác - Lênin ở Nga. Trên cơ sở đó, lần đầu tiên trong lịch sử, Lênin đã thực hiện một bước nhảy vọt trong sự kết hợp giữa phong trào công nhân với chủ nghĩa Mác bằng cách tổ chức ra một Đảng kiểu mới - Đảng Cộng sản bônsêvích Nga. Nguyên lí tính đảng cộng sản, do đó, là kết tinh của cả hai mặt cơ sở xã hội và ý thức hệ đã có những bước phát triển mới như vậy.

Chủ nghĩa Mác - Lênin với ba bộ phận hợp thành của nó đều tác động đến chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng trực tiếp hơn là triết học Mác - Lênin, và trực tiếp hơn nữa là mĩ học Mác - Lênin, mà nguyên lí cơ bản của nó là tính đảng cộng sản trong văn học nghệ thuật. Chính vì thế mà người ta nói nguyên lí này trở thành linh hồn của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng chính đây lại là nguyên nhân trực diện nhất để giải thích chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa hình thành lần đầu tiên ở Nga, bởi vì nguyên lí nói trên được Lênin nêu ra trong bài *Tổ chức Đảng và văn học có tính đảng* viết vào năm 1905. Có ý kiến cho rằng khi đã có chủ nghĩa Mác, lại có những nhà văn thấm nhuần chủ nghĩa Mác như Hainơ, Véctơ ngay giữa thế kỉ XIX thì thế tất đã xuất hiện chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, là phiến diện. Thật ra khi một tính chất, một nguyên tắc được xác lập trên một cấu trúc vĩ mô, tất nhiên nó sẽ định hướng cho những cấu trúc vĩ mô, cho những yếu tố chứa đựng trong đó. Nhưng những nguyên tắc, những

tính chất ấy xuyên thấm nhuần nhuyễn, chuyển hóa thành những nguyên tắc của chính những cấu trúc vi mô đó phải là một quá trình. Mác, Ăngghen viết *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*, thành lập Quốc tế Cộng sản vào giữa thế kỉ XIX, nhưng nguyên lí tính đảng trong văn học nghệ thuật mãi đến đầu thế kỉ XX mới xuất hiện và từ đó, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa mới hình thành một cách hoàn chỉnh là điều tự nhiên.

Xem nguyên lí tính đảng trong văn học nghệ thuật kết tinh từ hai mặt thực tại và ý thức hệ như là tiêu chí cơ bản của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có một ý nghĩa phương pháp luận để phê phán các nhận thức phiến diện khác. Ví dụ có quan niệm cho rằng chỉ nơi nào, lúc nào có thực tiễn đấu tranh của giai cấp công nhân để làm cách mạng xã hội chủ nghĩa thì mới có chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Ở nước ta cũng có người cho rằng trong thời kháng chiến chống Pháp trước kia hoặc trong giai đoạn chống Mĩ ở miền Nam sau này không thể có chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Thật ra không nên hiểu thực tiễn đấu tranh của giai cấp công nhân quá hẹp, nó phải bao gồm cả những cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc. Tất nhiên không phải bất cứ phong trào giải phóng dân tộc nào cũng là cơ sở xã hội có thể nảy sinh chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Phải là những phong trào giải phóng dân tộc dưới sự lãnh đạo của giai cấp công nhân cùng đội tiên phong của nó là Đảng Cộng sản. Những quan niệm khác như chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa phải viết về thời đại cách mạng, về nhân vật công nhân hoặc nhân vật chính diện cũng đều không đúng. *Pie đệ Nhất* của A.Tônxtôi là một cuốn tiểu thuyết lịch sử. *Cuộc đời Clim Xamghin* của M.Gorki viết về một trí thức tiểu tư sản giao động, cơ hội trong quá trình cách mạng vẫn là những tác phẩm lớn của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tất cả những quan niệm nói trên, tuy ở những góc độ và mức độ khác nhau, đều không thấy vấn đề cốt lõi của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là nguyên lí tính đảng cộng sản. Nguyên lí tính đảng cộng sản đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng như nguyên tắc lịch sử - cụ thể đối với chủ nghĩa hiện thực phê phán. Nhưng thế nào là tính đảng động sản trong văn học nghệ thuật ? Trước hết phải thấy nguyên lí tính đảng trong văn học nghệ thuật cũng là một quá trình hình thành và phát triển. Hãy bắt đầu với "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" ngay từ thời Mác, Ăngghen. Trái với các nhà văn quá khứ hoặc chưa nằm trong phạm trù văn học vô sản, Mác và Ăngghen chỉ nêu lên yêu cầu "tính khuynh hướng", còn đối với các nhà văn cách mạng đương thời như Mina Caoxki v.v... thì hai vị đã đề cập đến "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" với những tiêu chuẩn cao hơn. Đối với

Gớt, một nhà văn quá khứ, Mác chỉ nói : "Chúng ta không trách Gớt về một phương diện đạo đức hay về một phương diện đảng nào cả, bất quá chỉ trách nhiều nhất là về phương diện thẩm mĩ và lịch sử mà thôi"(1). Nhưng đối với Látxan, một nhà văn đương thời vốn có khuynh hướng vô sản, Ăngghen viết :

"Tôi đã áp dụng một thứ tiêu chuẩn rất cao để đánh giá tác phẩm của đồng chí, tiêu chuẩn đó thậm chí cũng là tiêu chuẩn cao nhất về phương diện thẩm mĩ và lịch sử... Vì lợi ích của chính đảng ta, từ bao nhiêu năm nay, sự phê bình giữa chúng ta tất nhiên đã trở nên hết sức thẳng thắn"(2).

Năm 1847, khi phê phán các nhà thơ "xã hội chủ nghĩa chân chính" tự xưng là "những người cộng sản" ở Đức, Ăngghen có viết : "Họ bảo vệ những lợi ích hoàn toàn khác, đối lập về mọi mặt với những nguyên tắc của Đảng Cộng sản"(3). Kết hợp lại mà xét, "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" mà Mác và Ăngghen nêu ra có liên quan với những yêu cầu rất cao. Nó là tiêu chuẩn cao nhất về phương diện thẩm mĩ và lịch sử. Nó đòi hỏi phải bảo vệ các lợi ích và nguyên tắc của Đảng.

Nhưng nói chung Mác, Ăngghen mới đặt vấn đề khi bàn về những tác phẩm và từng nghệ sĩ riêng lẻ là chủ yếu. Và vì tình hình khách quan lúc ấy, Mác, Ăngghen thấy chưa thật cần thiết đề xuất nguyên tắc tính đảng một cách công khai và thẳng thắn (ở đây không kể do đặc trưng của nghệ thuật, Mác, Ăngghen không tán thành kiểu Sinle – hóa biến nghệ thuật thành chiếc loa đơn thuần cho tinh thần của thời đại). Trong thư gửi cho Mina Caoxki, Ăngghen có viết : "Trong hoàn cảnh hiện thời, tiểu thuyết viết ra chủ yếu là cho độc giả thuộc các giới tư sản, nghĩa là những giới không phải trực tiếp là giới của chúng ta", và như thế theo ý Người chỉ cần "làm lay chuyển được tính lạc quan của giới tư sản, bắt người ta phải nghi ngờ sự trường cửu của trật tự hiện có", cho dù "tác giả không trực tiếp đề ra giải pháp, và ngay như cũng có khi tác giả không biểu lộ rõ rệt ý định của mình"(4). Và cuối cùng bao trùm lên hết cả là Mác, Ăngghen chưa đặt vấn đề tư tưởng trong mối tương quan với vấn đề tổ chức một cách trực tiếp như Lênin sau này. Tóm lại, về vấn đề này, Mác, Ăngghen không phải chỉ dừng lại ở quan niệm về "tính khuynh hướng", mà đã vươn lên "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" có tính chất tiếp cận, mở đường, nhưng chưa phải là tính đảng cộng sản. Điều này cũng tương ứng với những mầm mống

---

(1) *Mác, Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Nxb Sự thật, Hà Nội. 1958, tr. 199.

(2) *Mác, Ăngghen về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 324.

(3) *Mác, Ăngghen toàn tập*, T. IV, tr. 42, 271.

(4) *Mác, Ăngghen bàn về văn học*. Sđd, tr. 70.

chứ chưa phải là chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa hoàn chỉnh trong nửa sau thế kỉ XIX.

Sau khi Mác, Ăngghen qua đời, Caoxki đã đưa ra công thức xét lại "chủ nghĩa cộng sản trong sản xuất vật chất, chủ nghĩa vô chính phủ trong sản xuất tinh thần", trong đó bao gồm cả sáng tác văn nghệ. Ngược lại, Lênin đã kiên trì kế thừa có phát triển quan niệm của Mác, Ăngghen. Ở đây tuyệt nhiên không hề có sự khác nhau về mặt thiên tài mà là bắt nguồn sâu xa từ những nhu cầu của thời đại. Mác, Ăngghen sống trong thời kì cách mạng vô sản mới phát triển, nói chung còn sử dụng "vũ khí phê phán" là chủ yếu. Thời đại Lênin là thời đại bão táp cách mạng, hai loại "vũ khí phê phán" và "sự phê phán bằng vũ khí" phải tiến hành song song. Và muốn cho "sự phê phán bằng vũ khí" giành được thắng lợi, thì hơn lúc nào hết cần phải mài sắc "vũ khí phê phán". Từ "tính khuynh hướng xã hội chủ nghĩa" phát triển thành "tính đảng cộng sản" – lí do sâu xa là ở đó. Đặt vấn đề tư tưởng trong mối liên hệ gắn bó hữu cơ với vấn đề tổ chức, Lênin viết :

"Giai cấp vô sản xã hội chủ nghĩa phải đề ra nguyên tắc văn học có tính đảng, và phải phát triển nguyên tắc đó, thực hiện nguyên tắc đó đến một hình thức thật hết sức đầy đủ và trọn vẹn"(1).

Lênin còn giải quyết các mối quan hệ giữa tính đảng với tính giai cấp và tính nhân dân. Và rõ ràng ở đây, vươn lên trên các chỉnh thể nhỏ của văn học như tác phẩm và nghệ sĩ, Lênin đã đặt vấn đề tổng quát với toàn bộ trào lưu văn học : "Toàn bộ văn học xã hội – dân chủ phải thành văn học có tính đảng"(2). Tất nhiên khi nêu ra tính đảng cho toàn bộ nền văn học thì tất yếu cũng đã có tác dụng định hướng cho tính đảng của nghệ sĩ và của tác phẩm. Nhưng nguyên lí tính đảng không phải là cái gì đứng yên ; các đảng mác xít chân chính sau này, trong đó có Đảng ta, vừa nghiêm chỉnh quán triệt vừa tiếp tục bổ sung, cụ thể hóa.

Xét về một mặt nào đó, có thể nói việc xác định tính đảng cho toàn bộ trào lưu văn học là việc thiết lập cơ sở ý thức nghệ thuật mới, do đó, nhiệm vụ chủ yếu là phải phê phán đấu tranh với những quan điểm thù địch. Nhưng một khi sự lãnh đạo của Đảng đã được xác định và xác lập cả về hai mặt tư tưởng và tổ chức, nhất là khi Đảng đã nắm quyền, thì việc quán triệt nguyên lí tính đảng chuyển dần sang lĩnh vực tu dưỡng nhà văn và hoạt động sáng tác. Hai quá trình này, dĩ nhiên, có chỗ xen kẽ và đan chéo nhau, nhưng lại được tiếp nối bằng những trọng điểm có phần khác nhau. Trong việc rèn luyện nghệ sĩ và chỉ đạo sáng tác, Đảng ta có những kinh nghiệm phong phú. Trong bài nói

---

(1) , (2) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 99, 96.

chuyện tại Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba năm 1962, đại diện Đảng ta, đồng chí Trường Chinh đã tổng kết và nâng cao được thành những luận điểm rành mạch về tính đảng của nghệ sĩ và của tác phẩm, mặc dù có một khía cạnh chỉ sát hợp với tình hình Việt Nam lúc bấy giờ, nhưng đã có những đóng góp nhất định, làm phong phú thêm nguyên lí tính đảng trong văn học do Lênin nêu ra gần nửa thế kỉ về trước. Dưới đây sẽ trình bày nội dung và tính chất của nguyên lí tính Đảng trong văn học nghệ thuật trên cơ sở những ý kiến của Lênin và của Đảng ta.

Như đã nói, tư tưởng bao trùm của Lênin là xác định tính đảng cộng sản cho toàn bộ nền văn học. Ý cốt lõi trong luận điểm của Người là ở chỗ nền văn học thấm nhuần tính đảng cộng sản là nền văn học phải trở thành một bộ phận hữu cơ trong sự nghiệp đấu tranh của Đảng, do Đảng lãnh đạo không những về mặt tư tưởng, mà cả về mặt tổ chức :

"Sự nghiệp văn học phải trở thành một bộ phận trong sự nghiệp chung của giai cấp vô sản, phải thành một *bánh xe nhỏ* và một cái *đinh ốc nhỏ* trong một bộ máy xã hội – dân chủ vĩ đại, thống nhất, do toàn đội tiên phong giác ngộ của toàn bộ giai cấp công nhân điều khiển"(1).

Trào lưu văn học với tất cả bộ phận cấu thành của nó không phải chỉ có sáng tác mà còn có lí luận phê bình, không phải chỉ có nghệ sĩ, tổ chức nhà văn mà còn có cơ quan ngôn luận, xuất bản, phát hành v.v... Tất cả những mặt đó đều phải thấm nhuần tính đảng, cũng đều phải tuyệt đối chịu sự lãnh đạo của Đảng. Lênin viết : "Báo chí phải là những cơ quan của các tổ chức Đảng... Các nhà xuất bản và các kho sách, các hiệu sách và các phòng đọc sách, các thư viện và các nơi bán sách báo – tất cả những cái đó đều phải trở thành của Đảng, chịu phụ trách trước Đảng. Giai cấp vô sản xã hội chủ nghĩa có tổ chức phải theo dõi tất cả những công tác đó, kiểm soát toàn bộ công tác đó, mang nguồn nhựa sống của sự nghiệp đầy sức sống của giai cấp vô sản vào trong toàn bộ công tác đó, không trừ bất cứ một trường hợp nào"(2). Đặc biệt đối với phê bình văn học, trong thư gửi M.Gorki ngày 7-2-1908, Lênin đã tỏ ra chán ngán những bài viết dài dòng văn tự, vô bổ nhan nhản trên các báo chí. Người cho đó là cái thói trí thức cũ, quý tộc ! Người lưu ý : "Hãy gắn chặt hơn nữa việc phê bình văn học với công tác Đảng, với việc lãnh đạo của Đảng"(3). Tất nhiên sự lãnh đạo của Đảng đối với văn học, cả về tư tưởng và tổ chức, phải thích hợp với tính chất đặc thù của nó, Lênin nói : "Không thể chối cãi rằng sự nghiệp văn học ít chịu được hơn hết sự san bằng, sự bình quân máy móc, sự thống trị của số đông đối với số ít"(4). Tính đảng cộng sản là phương diện bản

(1) , (2) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 96, 97.

(3), (4) *Lênin bàn về văn hóa văn học*. Sđd, tr. 300, 75.

chất nhất, song cũng chỉ là một tính quy định của nền văn học vô sản. Do đó muốn thật sự xác định thực chất của tính đảng, không thể không đặt nó trong mối tương quan với các khái niệm hữu quan và bản chất xã hội của văn học như tính giai cấp, tính nhân dân, v.v... Lênin viết :

"Những người xã hội chủ nghĩa muốn đem văn học tự do chân chính công khai gắn chặt với giai cấp vô sản đối lập lại thứ văn học tự do giả dối, trên thực tế bị buộc chặt vào giai cấp tư sản"(1).

Lênin muốn nhấn mạnh tính đảng cộng sản mà Người đề xướng trong văn học vô cùng gắn bó với tính giai cấp vô sản. Cái trước chính là biểu hiện tập trung cao độ của cái sau, thể hiện đúng mối quan hệ giữa tính đảng và tính giai cấp mà Người đã phát biểu về mặt chính trị. Điều này về mặt lí luận hầu như hiển nhiên, không có gì phức tạp, nhưng lại rất có ý nghĩa về mặt thực tiễn đối với đương thời cũng như về sau này. Trước kia có những khuynh hướng tư tưởng xuất phát từ công nhân, nhưng không phải theo khuynh hướng xã hội chủ nghĩa chân chính. Năm 1881, trong thư gửi cho Bécxtanh, Ăngghen có lưu ý phê phán tờ *Người vô sản*, cơ quan ngôn luận có tính chất bè phái của một số công nhân Pari, "đầu óc chật hẹp lại mắc cái bệnh ngứa ngáy muốn viết lách". Họ chỉ chuyên tuyển chọn vào ban biên tập, thậm chí trong cộng tác viên những công nhân thực sự thù địch với "những người học thức". Ăngghen chỉ trích tờ báo mặc dù nội dung rỗng tuếch "nhưng lại có tham vọng cho mình là người đại biểu thật sự chân chính cho những quan điểm của giai cấp vô sản Pari"(2). Ngược lại, cũng có những dòng văn học mang danh "xã hội chủ nghĩa" nhưng hoàn toàn xa lạ với quyền lợi chân chính của giai cấp công nhân. Và về sau này, trong thực tiễn phong trào văn học vô sản thế giới cũng không phải là không có nền văn học mang danh "tính đảng cộng sản" nhưng lại rất xa lạ với tư tưởng của giai cấp công nhân. Điều đó cũng như về mặt chính trị – xét từ đường lối chung cũng như nhận thức của từng người – chỉ thấy Đảng là của dân tộc, của lương tri v.v... mà không thấy Đảng trước hết là của giai cấp công nhân. Khuynh hướng xuất phát từ quyền lợi công nhân mà không theo chủ nghĩa xã hội cách mạng mang tính chất chủ nghĩa công đoàn thường thấy ở các nước kinh qua chủ nghĩa tư bản. Ngược lại, trong các nước phát triển phi tư bản chủ nghĩa lại có thể xuất hiện khuynh hướng chỉ thấy Đảng, mà không thấy giai cấp. Trong chính trị là như vậy, mà trong nghệ thuật cũng vậy.

---

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 98.

(2) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 298.

Đả đảo các nhà văn siêu nhân, phê phán "chủ nghĩa vô chính phủ theo lối ông tướng", Lênin luôn luôn kiên trì một quan điểm quần chúng triệt để. Nền văn học có tính đảng mà Người đề xướng nhằm phục vụ cho quyền lợi của đại đa số nhân dân lao động và nâng cao sự giác ngộ của nhân dân về mọi mặt, không những về chính trị mà còn về mặt văn học thẩm mĩ. Tính đảng cộng sản gắn liền với tính nhân dân :

"Đó sẽ là văn học tự do vì rằng nó sẽ không phải là để phục vụ các bà ăn uống phè phỡn, không phải là để phục vụ mấy vạn người lớp trên béo phị đến phát chán, phát khổ ra, mà là để phục vụ hàng triệu và hàng chục triệu nhân dân lao động tức là tinh hoa, lực lượng, tương lai của đất nước"(1).

Có thể thấy, với Lênin, một nền văn học có tính đảng phải được vũ trang bằng tư tưởng của giai cấp công nhân, phải phục vụ tuyệt đại đa số nhân dân, bồi dưỡng và nâng cao họ. Tính đảng cộng sản, do đó, thống nhất với tính giai cấp và tính nhân dân, nhưng là một sự thống nhất biện chứng - thống nhất chứ không phải đồng nhất, nghĩa là ở đây không thể thiết lập những định đề đảo một cách giản đơn. Nền văn học có tính giai cấp, hoặc có tính nhân dân, vị tất đã có tính đảng. Phải là nền văn học có tính giai cấp vô sản tự giác đối dào, có tính nhân dân cao độ hướng theo tinh thần của thời đại cách mạng xã hội chủ nghĩa mới đạt đến trình độ tính đảng cộng sản.

Muốn xây dựng một nền văn học như vậy, thì tất yếu phải tôi luyện một đội ngũ văn nghệ sĩ có tính đảng. Lênin đã chú ý giải quyết vấn đề này về mặt tư tưởng cũng như về mặt tổ chức. Về tư tưởng, chủ yếu Lênin phê phán mặt phản diện, chưa bàn kĩ về mặt chính diện. Người cho rằng Đảng là một đoàn thể tự nguyện, "nếu như không tẩy sạch khỏi bản thân nó những đảng viên tuyên truyền quan điểm chống đảng thì nó không tránh khỏi tan rã, trước tiên tan rã về tư tưởng, sau tan rã về vật chất(2). Căn cứ vào tình hình lúc bấy giờ, Người chủ trương "Các nhà văn nhất định phải tham gia tổ chức của Đảng"(3). Gắn bó chặt chẽ với Đảng về tư tưởng và về tổ chức, nhà văn không hề bị tước bỏ quyền tự do sáng tác. Vấn đề là quan niệm tự do như thế nào ? Lênin cho rằng :

"Tự do không những theo cái nghĩa thoát khỏi sự áp bức của cảnh sát, mà còn tự do với ý nghĩa thoát khỏi tư bản, thoát khỏi chủ nghĩa

(1), (2), (3) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 99, 98, 97.

hám danh vị – không những như vậy, mà đồng thời còn tự do với ý nghĩa thoát khỏi chủ nghĩa cá nhân vô chính phủ của giai cấp tư sản"[1].

Như thế có nghĩa là tự do (chân chính) và tự do chủ nghĩa (cá nhân, vô chính phủ) là hai việc khác nhau. Tính đảng cộng sản thống nhất với tự do chân chính, nhưng hoàn toàn đối lập với thói tự do chủ nghĩa. "Tự do sáng tác" theo chủ nghĩa cá nhân tư sản thực ra là khẩu hiệu giả dối, đã từng bị Lênin vạch trần một cách sắc bén như sau :

"Ngài nhà văn, ngài có thoát khỏi được tên tư sản làm nghề xuất bản sách của ngài để tự do được hay không ? Ngài có tự do thoát khỏi được công chúng tư sản đòi ngài vẽ những cảnh tượng khiêu dâm trong các bức tranh, miêu tả những lối mãi dâm để *bổ sung* cho cái nghệ thuật sân khấu *thiêng liêng* được không"[2].

Như thế có nghĩa là bản chất của thói tự do chủ nghĩa là một thứ nô lệ. Không phải cái gì khác mà chính nó mới là kẻ thù của tự do sáng tác. Và cũng không phải cái gì khác mà chính tính đảng, sự lãnh đạo của Đảng đã bảo vệ cho sáng tác khỏi rơi vào vòng nô lệ, hơn nữa còn mở ra cho nó một chân trời rộng rãi khả dĩ có thể hình thành nên nhiều phong cách phong phú và đa dạng. Lênin viết :

"Không thể chối cãi được rằng, trong sự nghiệp đó tuyệt đối phải đảm bảo phạm vi hết sức rộng rãi cho các sáng kiến cá nhân, cho sở thích cá nhân, đảm bảo phạm vi hết sức rộng rãi cho tư tưởng và sức tưởng tượng, cho hình thức và nội dung"[3].

Quán triệt Nghị quyết Đại hội III của Đảng về công tác văn nghệ, trong bài nói chuyện ở Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba năm 1962, trên cơ sở tình hình cách mạng của thời đại và của dân tộc, đồng chí Trường Chinh đã cụ thể hóa những yêu cầu về tính đảng của văn nghệ sĩ như sau :

1) Văn nghệ sĩ phải trung thành với lí tưởng cộng sản chủ nghĩa và đấu tranh không mệt mỏi cho thắng lợi của chủ nghĩa cộng sản, phải yêu tổ quốc, yêu chủ nghĩa xã hội và đấu tranh cho sự nghiệp xây dựng một nước Việt Nam hòa bình, thống nhất, độc lập, dân chủ và giàu mạnh ; 2) Văn nghệ sĩ bằng hoạt động văn nghệ và hoạt động xã hội của mình, cần luôn luôn phấn đấu để tăng cường sự lãnh đạo của Đảng, củng cố lòng tin của quần chúng đối với Đảng, bảo vệ sự trong sáng của chủ nghĩa Mác – Lênin, nhất là trên lĩnh vực văn học nghệ thuật ; 3) Văn nghệ sĩ bao giờ cũng phải giữ thế tiến công chống những tư tưởng phản động và đồi bại của bọn đế quốc và phong kiến, chống tư tưởng tư sản và tiểu tư sản ; 4) Văn nghệ sĩ cộng sản cũng như mọi

(1), (2), (3) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 98, 96.

người đảng viên khác phải phục tùng tổ chức của Đảng (người nào chưa phải đảng viên thì phục tùng tổ chức nghề nghiệp của mình do Đảng lãnh đạo)...[1].

Đấy là những yêu cầu khách quan đối với những tiêu chuẩn tất yếu của một nhà văn vô sản. Đấy cũng là những thể hiện cụ thể thế giới quan cách mạng của những nhà văn tự nguyện gắn bó và phục vụ cho sự nghiệp và quyền lợi của giai cấp vô sản. Trên cơ sở đó, một nhà văn thật sự thấm nhuần tính đảng cộng sản cao độ còn phải đi sâu vào cuộc sống, gắn bó chặt chẽ với nhân dân, đồng thời trau dồi văn hóa và kĩ thuật viết văn. Tất cả điều đó sẽ là điều kiện tiên quyết cho sự ra đời tác phẩm có tính đảng. Ngược lại chỉ có những tác phẩm mang tính đảng mới là thước đo chủ yếu cho tính đảng của một nhà văn. Khi viết *Tổ chức Đảng và văn học có tính đảng*, Lênin chưa kịp xác định tỉ mỉ những yêu cầu về mặt này cho tác phẩm. Quán triệt tư tưởng của Lênin, đúc kết thực tiễn sáng tác của văn học vô sản thế giới, đặc biệt là của nước ta, cũng trong lời phát biểu tại Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba, đồng chí Trường Chinh nói :

"Đối với chúng ta, một tác phẩm văn nghệ có tính đảng là một tác phẩm văn nghệ thể hiện chân thật cuộc sống muôn màu muôn vẻ theo quan điểm chủ nghĩa Mác – Lênin và dưới ánh sáng của đường lối của Đảng. Từ nội dung tư tưởng của tác phẩm đó phải toát ra nhiệt tình chân thật đối với lí tưởng cộng sản chủ nghĩa, đối với mục đích xây dựng chủ nghĩa xã hội và đấu tranh để thực hiện thống nhất nước nhà... Tác phẩm có tính đảng còn là tác phẩm mang tính nghệ thuật cao, nó tiêu biểu cho giai cấp công nhân là giai cấp duy nhất kế thừa toàn bộ truyền thống tốt đẹp trong lịch sử và đứng ở đỉnh cao nhất của trí tuệ loài người mà phát minh khoa học và sáng tạo nghệ thuật"[2].

Có thể thấy tính đảng của tác phẩm thể hiện cả ở trong nội dung và liên quan đến cả hình thức nghệ thuật, ở ý nghĩa khách quan và tác dụng cụ thể đối với quần chúng. Tính đảng trong một tác phẩm không phải chỉ đọng ở nhận thức lí trí mà còn phải biểu hiện ra hiệu quả tình cảm giàu sức vang vọng của nó. Và tất cả đều phải chân thành, đạt đến độ chín mãnh liệt. Như thế tính đảng trong tác phẩm được khảo sát trên cả ba bình diện ý thức hệ, nhận thức luận và thi pháp, bao gồm tính tư tưởng, tính chân thật và tính nghệ thuật. Và từ đó, theo quan điểm hệ thống, tính đảng trong tác phẩm là cấu trúc của những yếu tố gắn bó chặt chẽ thống nhất hữu cơ với nhau, mà nếu phá vỡ sự

---

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1976, tr. 315.

(2) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 299.

gắn bó đó thì sẽ dẫn đến sự hủy bỏ cả hệ thống. Nếu một tác phẩm thể hiện được đường lối chính sách của Đảng, nhưng chỉ đọng ở dạng quan niệm, tư biện, ảo tưởng, không phản ánh chân thật cuộc sống muôn màu muôn vẻ, hoặc được biểu hiện với một trình độ non kém, không gây được xúc động và hứng thú cho một ai, thì đó không phải là một tác phẩm có tính đảng, thậm chí đó là một con số không. Nói một cách khác, tính đảng trong tác phẩm không thuần túy chỉ là sự di chuyển phạm trù chính trị vào văn học, mà đã trở thành một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ. Nhưng khi nói tính đảng là một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ thì chỉ là tính đảng trong tác phẩm, chứ không phải tính đảng của cả nền văn học, hoặc tính đảng của nhà văn, mặc dù các mặt này không thể tách rời nhau.

Đến đây đã có thể làm sáng tỏ thêm vấn đề tính đảng cộng sản là linh hồn của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Tính đảng nói chung bao gồm tính đảng trên tất cả chỉnh thể của văn học (trào lưu, nghệ sĩ, tác phẩm) đều là linh hồn của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với tư cách là trào lưu văn học. Nhưng riêng đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như là một phương pháp sáng tác, thì tính đảng của trào lưu văn học và của nghệ sĩ chỉ là những tiền đề quan trọng. Chỉ có tính đảng trong tác phẩm với tư cách là một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ mới là linh hồn của phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bởi vì phương pháp sáng tác (méthode créatrice) là những nguyên tắc tư tưởng – nghệ thuật dùng để phản ánh cuộc sống bằng hình tượng. Nó là vấn đề của bản thân sáng tác, chứ không phải của bất cứ ngành hoạt động văn học nào. Chỉ có nguyên lí tính đảng được triển khai đến cấp độ tác phẩm mới có thể hoàn toàn chỉ đạo nó một cách sát hợp. Điều phân biệt này có một ý nghĩa phương pháp luận vô cùng quan trọng. Bởi vì nói đến linh hồn là nói đến hạt nhân của hệ thống, nó có tác dụng chỉ đạo trong việc xác định các yếu tố khác trong hệ thống. Chỉ có vận dụng những yêu cầu của tính đảng trong tác phẩm bao gồm ba bình diện tính tư tưởng, tính chân thật, tính nghệ thuật mới tương ứng với nội dung cụ thể của phương pháp sáng tác bao gồm nhân vật trung tâm, điển hình hóa và thi pháp.

Cuối cùng, khi nói tính đảng là linh hồn của phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa không nên dẫn đến sự lược quy thành một công thức giản đơn : chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa = chủ nghĩa hiện thực + tính đảng cộng sản. Nếu công thức này là đúng thì không còn vấn đề gì cần bàn thêm nữa, bởi vì chủ nghĩa hiện thực và tính đảng đều đã được nghiên cứu xong. Nhưng vấn đề không phải là dấu cộng, mà là sự xuyên thấm. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa tất nhiên là một loại chủ nghĩa hiện thực, nhưng khi đã thấm nhuần tính

đảng cộng sản thì sẽ gây ra sự biến đổi nội tại trên tất cả các lĩnh vực nhân vật trung tâm, điển hình hóa và thi pháp.

II – NHÂN VẬT TRUNG TÂM – VẤN ĐỀ CA NGỢI VÀ PHÊ PHÁN

Một trong những dự cảm của các tác gia kinh điển chủ nghĩa Mác về phương pháp sáng tác trong tương lai của nền văn học vô sản là về những nhân vật trung tâm chính diện tích cực của nó. Phê phán các nhà văn "xã hội chủ nghĩa chân chính" ở Đức như Các Pêch, Ăngghen cho rằng nhân vật trong tác phẩm của họ là "những thị dân tầm thường và nhát gan", "những người nghèo", "những con người bé nhỏ mang những hi vọng nhỏ bé, sùng tín và mâu thuẫn", chứ không phải là "những người vô sản tự hào, nghiêm túc và cách mạng". Và như đã thấy trong thư gửi cho Hácơnéx, Người đã đòi hỏi chủ nghĩa hiện thực phải dành một vị trí cho hình ảnh những người công nhân cách mạng. Quả vậy, nhân vật trung tâm trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa phải là hình ảnh những con người mới giác ngộ lí tưởng xã hội chủ nghĩa, làm chủ được cuộc đời và làm chủ vận mệnh của mình.

Cuốn tiểu thuyết *Người mẹ* chính thức mở đầu cho chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, một trong những nguyên nhân quan trọng là ở chỗ qua tác phẩm này, M.Gorki, lần đầu tiên trong văn học thế giới, đã vẽ lên một cách chân thực hình tượng của một nhân vật kiểu mới, một người vô sản có ý thức cách mạng tự giác cao độ. Paven Vlaxốp trong tác phẩm là điển hình của người công nhân bônsêvích tiên tiến, người tổ chức và lãnh đạo quần chúng vươn lên con đường cách mạng. Những hình tượng như Đancô, Chim ưng giờ đây được thể hiện một cách hiện thực qua hình ảnh một con người "bình thường" nhưng đại diện cho xu thế của lịch sử. Từ *Người mẹ* trở đi, chúng ta tiếp tục bắt gặp những nhân vật trung tâm vẫn tiếp nối lí tưởng của Paven Vlaxốp. Đó là Sapaép trong thời kì nội chiến, Đavưđốp trong công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội, Côsêvôi trong chiến tranh Vệ quốc, Mácưnốp trong xây dựng chủ nghĩa xã hội phát triển ... Ở Việt Nam, chỉ nói riêng về văn học thời kì chống Pháp và chống Mĩ, hình ảnh những con người mới giàu lòng yêu nước, hướng về lí tưởng xã hội chủ nghĩa : anh Núp, anh Trỗi, chị Sứ, chị Út Tịch, Mẫn và Thiêm v.v... đã chiếm địa vị trung tâm. Và cùng với nhân vật Tiệp trong tiểu thuyết *Bão biển*, hàng loạt nhân vật chính diện cũng đã xuất hiện trong văn học về cuộc cải tạo và xây dựng chủ nghĩa xã hội, nhất là sau khi chúng ta hoàn thành cuộc cách mạng giải phóng dân tộc trên cả nước. Hình ảnh những nhân vật trung tâm này quyết định cảm hứng chủ đạo là khẳng định, ca ngợi cuộc sống mới trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Nhưng khẳng định, ca ngợi là chủ đạo chứ không phải duy nhất. Trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không những chỉ có thể mà cần thiết phải phê phán thể hiện qua việc khắc họa những nhân vật phản diện và tiêu cực. Lênin rất ghét cái thói tô hồng, che đậy, cơ hội, thiếu trung thực. "Người lắng nghe ý kiến của những kẻ đối lập, cũng như chú ý đọc cả sách, báo của kẻ thù và ghi nhận xét của mình. Tôi thường bắt gặp Người nghiên cứu và nhận xét các sách của bọn *Trắng* xuất bản ở Berlin, Pari hoặc Tôkiô. Nét mặt Người rạng rỡ : *Những người này đã giúp đỡ chúng ta rất nhiều. Họ nhắc chúng ta chú ý đến tất cả những sai lầm và hành động ngốc nghếch mà chúng ta mắc phải. Chúng ta phải cảm ơn họ.* Trái lại, Người không ưa kẻ khác tán tụng mình hoặc thêu dệt thêm những thành tích đạt được ở Liên bang cộng hòa xã hội Xô viết Nga, dù chỉ là để tuyên truyền : *Chúng ta không cần bọn xiểm nịnh, chúng ta cần những người nói thật.* Một lần Lênin nói với tôi như vậy khi Người chỉ vào cuốn sách của một người Pháp mới nghiêng về chủ nghĩa cộng sản, người Pháp này đã dùng hình thức văn học để miêu tả nước Nga, nhưng rõ ràng là không đúng"(1). Và chính Lênin đã trực tiếp nói :

"Chúng ta không bắt chước những kẻ viết hoa từ *cách mạng* như bọn xã hội chủ nghĩa cách mạng. Nhưng chúng ta có thể nhắc lại lời nói của Mác rằng, trong thời đại cách mạng không phải là có ít hơn những điều xuẩn ngốc mà đôi khi lại còn nhiều hơn. Phải nhìn những điều xuẩn ngốc đó một cách tỉnh táo mà không sợ hãi"(2).

Tổng kết những bài học trong các cuộc đấu tranh chống các khuynh hướng tô hồng và bôi đen – những khuynh hướng ca ngợi và phê phán sai lầm – trong thực tiễn văn học cách mạng thế giới và trong nước. Đảng ta luôn luôn có một quan điểm toàn diện về nhiệm vụ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Hồ Chủ tịch nói :

"Viết để nêu những cái hay, cái tốt của dân tộc ta, của bộ đội ta, của cán bộ ta, của bạn ta. Đồng thời để phê bình những khuyết điểm của chúng ta, của cán bộ, của bộ đội. Không nên chỉ viết cái tốt mà giấu cái xấu. Nhưng phê bình phải đúng đắn. Nêu cái hay cái tốt thì phải có chừng mực, chớ phóng đại. Có thế nào nói thế ấy. Bộ đội và nhân dân ta cũng đủ nhiều cái hay để nêu lên, không cần phải bịa đặt ra. Phê bình thì phải phê bình một cách thật thà, chân chính, đúng đắn, chứ không phải để cho địch lợi dụng để nó phản tuyên truyền"(3).

---

(1) *Lênin về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 113.

(2) *Lênin bàn về văn hóa văn học.* Sđd, tr. 432.

(3) *Về công tác văn hóa văn nghệ.* Nxb Sự thật, Hà Nội, 1971, tr. 22.

Có thể nói đây là những ý kiến hết sức quan trọng về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, nêu lên toàn diện trách nhiệm ca ngợi và phê phán, thái độ phản ánh mặt tiêu cực trong xã hội mới. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa phải lấy nhiệm vụ ca ngợi cuộc sống mới, con người mới là chủ yếu. Nhưng ca ngợi phải có chừng mực và chân thật. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa khác nhau về chất với chủ nghĩa hiện thực phê phán trong mối tương quan giữa ca ngợi và phê phán, chứ không phải là không phê phán.

Bởi vì cuộc sống mới, con người mới chỉ có thể hình thành và phát triển trong cuộc đấu tranh với những cái ngược lại. Khẳng định ca ngợi phải gắn bó chặt chẽ, hữu cơ, biện chứng với phê phán. Lấy khẳng định, ca ngợi làm gốc, sự gắn bó này có thể bao gồm nhiều dạng : phê phán để khẳng định, khẳng định để phê phán, trong phê phán có khẳng định, trong khẳng định có phê phán v.v... Những nhiệm vụ nói trên của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thật ra là phản ánh trung thành tiến trình cách mạng xã hội chủ nghĩa như Đảng ta đã quan niệm "là quá trình kết hợp cải tạo với xây dựng, cải tạo để xây dựng, xây dựng để cải tạo, trong cải tạo có xây dựng, trong xây dựng có cải tạo mà xây dựng là chủ yếu. Đó là quá trình vừa xóa bỏ cái cũ vừa xây dựng cái mới từ gốc đến ngọn"(1).

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là một vũ khí sắc bén của công cuộc cách mạng của giai cấp vô sản. Cứu cánh của cách mạng, tất nhiên là xây dựng một xã hội công bằng hợp lí, với những con người sống một cách cao đẹp. Nhưng bao giờ cũng vậy, xuất phát điểm của bất cứ công cuộc cách mạng, hoặc nói rộng ra của bất cứ sự đổi mới nào cũng là nhằm đánh bại cái cũ, cái xấu, cái giả, cái ác, cái lỗi thời. Với những mục tiêu to lớn, toàn diện và triệt để, cách mạng xã hội chủ nghĩa lại càng như vậy. Do đó nếu xem nhẹ, hoặc thậm chí phủ nhận yếu tố phê phán, tức là vô hình trung tước vũ khí của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Yếu tố phê phán trong phương pháp sáng tác mới này còn có thể xem xét trên tầm kinh nghiệm lịch sử của giai cấp và bản chất của Đảng Cộng sản. Nhà văn là cảm quan của giai cấp. Nhưng cần phải nói thêm rằng, kinh nghiệm lịch sử xưa nay cho thấy những nhà văn chân chính luôn luôn đứng ở vị trí tiên phong phê phán mặt trái của giai cấp mình ngay từ đầu. Trong những chiếc mề đay mà các nhà văn hiện thực thời Phục hưng trao lại cho các thế hệ mai sau, bên phải có tạc hình của những Ôtenlô, Hămlét, nhưng bên trái lại có ghi khắc cả nhận dạng của Iagô và bè lũ. Đồng tiền đã thúc đẩy kinh tế tư bản nhảy vọt, nhưng trong *Timôn ở Aten*, Sếcxpia đã viết : "Ở đâu

(1) *Học tập*, số 12-1976, tr. 55

có vàng là đủ để làm đen thành trắng, xấu thành đẹp. Mọi tội lỗi thành công lí. Mọi cái thấp hèn thành cao quý. Kẻ hèn nhát thành dũng sĩ". Chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng cũng với cảm hứng chủ đạo là ca ngợi và khẳng định lí tưởng nhân văn mà còn phê phán một cách tỉnh táo như vậy. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không thể bỏ qua kinh nghiệm lịch sử đó. Phê phán trong văn nghệ cũng là bao gồm việc tự phê phán ở ngoài đời. Đảng của giai cấp công nhân lại đặt ngang tầm việc tự phê phán với phê phán, nhất là khi đã nắm chính quyền. Cho nên nói cho cùng, yếu tố phê phán trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chẳng qua cũng chỉ là sự vận dụng quy luật phê bình tự phê bình, một vũ khí sắc bén để xây dựng và phát triển Đảng nói riêng, xã hội nói chung.

Tất cả những điều nói trên giải thích vì sao, mặc dù cảm hứng chủ đạo là ca ngợi, khẳng định, nhân vật trung tâm là tích cực, chính diện, nhưng trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa vẫn có thể có những tác phẩm, thậm chí có cả những tác giả chủ yếu viết về cái xấu, cái lạc hậu, phản tiến hóa... Ngay trong tác phẩm của M.Gorki, cũng có thể tập hợp nhân vật thành hai tuyến rõ rệt : bên này là Paven Vlaxốp, Pêlaghêa Nilốpna, Anđrây Nakhôtka, Xtêpan Cutudốp v.v... ; và bên kia là Bécxêmênốp, Áctamanốp, Clim Xamghin v.v... Và một tuyến nhân vật trong tác phẩm của Maiacốpxki, không chỉ có người loạn họp mà còn có cả kẻ nịnh hót, người mách lẻo.

Cuối cùng cần lưu ý thêm rằng, mặc dù có không ít tác phẩm viết về những nhân vật phản diện với nhiệt tình phê phán tố cáo, vẫn không hề mâu thuẫn gì với nhận định nhân vật chính diện tích cực chiếm địa vị trung tâm trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bởi vì ở những tác phẩm chủ yếu viết về nhân vật phản diện như *Cuộc đời Clim Xamghin v.v...* hoặc chỉ viết về nhân vật phản diện như *Nhà tắm* v.v... thì nhân vật trung tâm với lí tưởng xã hội – thẩm mĩ cao đẹp kia chỉ thưa thớt hoặc vắng bóng trên trang giấy chứ vẫn thường trực trong tâm hồn nhà văn, và được bộc lộ ra ở chiều sâu phê phán đối với những cái phản diện. Và chính đây lại cũng là nguyên nhân giải thích tại sao chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không những cần thiết hàm chứa nhiệt tình phê phán, mà còn có thể phê phán sâu sắc chưa từng có. Mặt trái của anh trí thức và tiểu tư sản tưởng cũng đã bộc lộ quá rõ nét trong tác phẩm của Sêkhốp nhưng vẫn tiếp tục được đào sâu qua hình tượng Clim Xamghin của M.Gorki. Lí do dễ hiểu, vì chỗ dựa để Sêkhốp tiến hành phê phán chỉ có hình ảnh con người trong sạch trong xã hội cũ. Còn để tiến hành phê phán Clim Xamghin, M.Gorki có cả hình ảnh người cộng sản cao đẹp mà ít nhiều đã tượng hình thành Cutudốp ngay trong tác phẩm *Cuộc đời Clim Xamghin*. Và có một điều

chắc chắn là, sở dĩ Maiacốpxki đã phê phán sâu sắc toàn diện như thế, điểm trúng huyệt mọi căn bệnh trong xã hội ngay sau thời Lênin một cách dũng cảm đầy khí phách như thế là vì tâm hồn nhà thơ lớn này của nước Nga vốn đã vô cùng xúc động và chan chứa một hình ảnh cao đẹp nhất của thời đại, như đã bộc lộ trong một trường ca nổi tiếng của mình : *V.I.Lênin*. Trước một tấm gương mờ, yêu ma lại phảng phất như thần tiên, nhưng trước những tấm gương sáng trong, linh diệu, chúng chỉ hiện nguyên hình thành quỷ quái mà thôi.

III - ĐIỂN HÌNH HÓA - VẤN ĐỀ LÃNG MẠN CÁCH MẠNG

Hình ảnh người công nhân bình thường, đấu tranh tự phát đã có thể tìm thấy trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, thậm chí cả trong chủ nghĩa tự nhiên. Nhưng như trên đã nói, trong thư gửi nữ văn sĩ Anh là Macgarít Hácơnéx, Ăngghen có nói chủ nghĩa hiện thực phải dành một vị trí cho hình ảnh những người công nhân cách mạng - một mẫu người lí tưởng mới đã xuất hiện, chỉ có thể được tái hiện một cách chân thực vào nghệ thuật bằng phương pháp sáng tác mới. Thì ra, khái niệm "chủ nghĩa hiện thực" mà Ăngghen sử dụng và định nghĩa trong bức thư này là theo một nghĩa rộng, không phải chỉ có chủ nghĩa hiện thực phê phán mà còn bao gồm cả một số nét lớn của phương pháp sáng tác của văn học vô sản sau này. Cho nên giữa chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ có chung một số nguyên tắc điển hình hóa. Nói một cách khác, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ kế thừa trọn vẹn nguyên tắc "tái hiện một cách chân thật tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình". Tính cách điển hình đó phải là sự hài hòa cao độ giữa cái riêng sắc nét và cái chung có ý nghĩa khái quát cao, phải phong phú và đa dạng, phải gắn bó và luôn luôn phát triển với hoàn cảnh điển hình. Và do đó, nhà văn cũng phải phục tùng lôgíc nội tại của tính cách. Và như một hệ quả của nó, hiện tượng "nhân vật nổi loạn" cũng thấy có trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. A.Tônxtôi phát biểu : "Các nhân vật phải sống một cuộc sống độc lập. Ta chỉ có thể đẩy nó dần dần tới cái đích định trước. Nhưng đôi khi, chúng phá vỡ toàn bộ kế hoạch làm việc, và thế là không phải tôi kéo chúng nữa, mà chúng bắt đầu kéo tôi tới cái đích chưa được dự kiến"(1).

Có ý kiến phủ nhận hiện tượng "nhân vật nổi loạn" này với lí do là đã vũ trang chủ nghĩa Mác - Lênin, các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa luôn luôn nắm được quy luật phát triển của cuộc sống, và do đó, luôn luôn dự kiến đúng đắn bước đi của nhân vật. Số đông các nhà sáng tác không tự giác vô hình trung đã phụ họa cho ý kiến đó. Chúng

(1) *Toàn tập*. Mátxcơva, T. VIII, tr. 553.

có là trong rất nhiều sáng tác, họ thường gán ép nhân vật vào đúng sơ đồ có sẵn. Họ không thấy rằng chủ nghĩa Mác - Lênin chỉ là kim chỉ nam. Và chăng học tập chủ nghĩa Mác - Lênin là một việc, có thấm nhuần không lại là một việc khác, rồi có vận dụng một cách sáng tạo để giải quyết được những vấn đề thực tế hay không lại càng là một việc khác xa nữa. Biết bao nhiêu vấn đề thực tế mà tập thể các bộ óc dường như không nhỏ mà vẫn cứ lúng túng kéo dài nữa là, huống chi sáng tác là công việc sản xuất tinh thần tinh vi, tỉ mỉ của cá nhân. Cần nhấn mạnh lại rằng, hiện tượng "nhân vật nổi loạn" với cách giải thích đúng đắn ở trước là một điều tốt đẹp : tuy không phải là duy nhất, nhưng nó là một dấu hiệu quan trọng, chứng tỏ nhà văn đã từ bỏ lối nhìn hời hợt chủ quan, lại rất gắn bó và am hiểu cuộc sống. Tuy nhà văn có nói ra mới biết, nhưng như là một biểu hiện gián tiếp của nó mà chúng ta có thể cảm nhận được, đó là trong văn học gần đây, nhất là ở Liên Xô, nhà văn hay đặt những "phép thử" làm cho nhân vật phải trải qua nhiều chặng đường quanh co gấp khúc, có khi hoàn toàn thất bại, cuối cùng mới tìm ra được giải pháp thật sự mà mình quan tâm giải quyết trong cuộc sống. Điều đó chứng tỏ trong khi thai nghén nhân vật, một phần rất có thể chính nhà văn cũng phải trải qua quá trình tìm tòi, thay đổi ý đồ nhiều lần. Tất nhiên, hiện tượng này chỉ có thể có ở những nhà văn trung thực, nghiêm túc, lại đầy tinh thần trách nhiệm, luôn luôn có ý thức phải góp phần tham gia giải quyết những vấn đề phức tạp, gay cấn trong cuộc sống. Ôveskin, tác giả *Chuyện thường ngày ở huyện* với nhiều lần thay đổi "cương lĩnh" của nhân vật chính, là một ví dụ.

Tuy kế thừa khá trọn vẹn nguyên tắc điển hình hóa hiện thực chủ nghĩa, nhưng "Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi điển hình hóa đến cao độ" (Trường Chinh). Có nghĩa là tính cách và hoàn cảnh ở đây mang chất lượng cao hơn, và nằm trong tương quan có những khía cạnh mới hơn.

Về mặt tính cách, nếu chủ nghĩa hiện thực phê phán thường chỉ mô tả người lao động với thái độ đồng tình hoặc thương hại, biến họ thành những tính cách "tầm thường" hoặc "nhỏ bé" : AQ., Chí Phèo, chị Dậu, anh Pha v.v... chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi nhà văn phải thấm nhuần lí tưởng thẩm mĩ của chủ nghĩa anh hùng cách mạng để mô tả những người lao động xã hội chủ nghĩa với tư thế người anh hùng mới. Như Báo cáo chính trị tại Đại hội IV của Đảng ta đã khẳng định, đó là những "con người có tư tưởng đúng và tình cảm đẹp, có tri thức và năng lực để làm chủ xã hội, làm chủ thiên nhiên và làm chủ bản thân"[1]. Họ vốn cũng là những con người bình thường, nhưng tính cách họ không "tầm thường" : chị Sứ, má Bảy, Mẫn, Thiêm, Tiệp v.v....

(1) *Văn nghệ*, số 685, tr. 12.

Sở dĩ như vậy là vì ở đây có sự thống nhất cao độ giữa cá nhân và tập thể. Tập thể ở đây cũng không phải chỉ là một thành bang, một bộ tộc, một nước cộng hòa nô lệ như trong anh hùng ca cũ, cũng không phải là giai cấp phong kiến như trong văn học cổ phương Đông, không phải giai cấp tư sản trong văn học thời Phục hưng v.v... Anh Trỗi trong *Sống như Anh* của khu Năm, của miền Nam nhưng cũng là của toàn Đảng, toàn dân, hơn nữa, của toàn nhân loại tiến bộ. Và cũng chính vì thế chỉ cần đường lối chính sách và sự nghiệp của tập thể mà họ phục vụ là đúng đắn và chân chính, thì cái chết của người anh hùng ngày nay có khả năng không mang tính bi kịch. Bởi vì sinh mệnh ở đây đã được đổi lấy một cái gì quá lớn lao hơn bản thân mình. Không phải ngẫu nhiên mà người anh hùng mới đi vào cái chết rất thanh thản. Hãy nhớ lại Phuxích, Nguyễn Văn Trỗi, v.v...

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cần thiết và có thể xây dựng được những điển hình mà tính cách rất đa dạng chưa từng có. Báo cáo chính trị tại Đại hội lần thứ IV của Đảng đã nêu rõ : "Xây dựng con người phát triển toàn diện có cuộc sống tập thể và cuộc sống cá nhân hài hòa phong phú"(1). Con người là mối tổng hòa những quan hệ xã hội, chỉ cần nhân vật mà nhà văn mô tả là con người mới, tắm mình trong cuộc sống, lăn lộn trong thực tế sản xuất và chiến đấu thì sẽ đưa lại cho văn học những "điển hình hùng hồn", nhưng không đơn điệu, mà nội tâm rất phong phú và đa dạng. Hãy nhớ lại Nguyễn Đức Thuận trong *Bất khuất*, một tâm hồn cộng sản mà lí trí và tình cảm luôn luôn hướng về mọi vấn đề của cuộc sống và chiến đấu : con người và thiên nhiên, chiến lược và sách lược, thù và bạn, sống và chết, chung và riêng, chủ quan và khách quan, lí tưởng và hiện thực v.v... Tất nhiên khi nói chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có khả năng mô tả những tính cách đa dạng chưa từng có, điều đó chỉ có nghĩa là thời đại và ý thức hệ chúng ta có khả năng sản sinh ra những con người như vậy, và phương pháp sáng tác hiện nay hoàn toàn có thể tạc hình họ vào bức tượng của nghệ thuật. Nhưng tuyệt nhiên không có nghĩa là bất cứ nhân vật nào trong sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng có nội tâm phong phú và tính cách đa dạng. Không thể và cũng không cần thiết. Cái chân, cái thiện, cái mĩ bao giờ cũng có hai loại biểu hiện đơn giản và phức tạp. Thời đại nào rồi cũng sẽ có một số người này thì tâm hồn phong phú và đa dạng, một số người khác thì tính cách lại đơn giản, hồn nhiên và thuần phác hơn.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán khắc họa những nhân vật trong một xã hội bế tắc, nhiều người không tìm ra lối thoát trở lại phủ định mình,

(1) *Văn nghệ*, số 685, tr. 12.

dẫn đến sự mâu thuẫn về nội tâm, sự tan rã và rạn nứt về nhân cách, thành những con người đôi ba nhân cách. AQ. vừa tự tôn vừa tự ti, vừa sợ mạnh vừa hiếp yếu, vừa ranh mãnh vừa khờ khạo, làu làu đạo đức phong kiến nhưng lại rất ưa "phá giới". Rồi anh chàng Juyliêng Xoren nửa đỏ nửa đen ! Còn Pétsôrin rất nổi tiếng với câu nói : "Trong người tôi có hai con người. Một người thì sống chân chính, còn người kia thì lại đang suy nghĩ và kết án con người này". Xã hội ngày nay tất nhiên cũng không hiếm những con người như vậy, và văn học rất cần thiết dành cho họ một góc không nhỏ. Nhưng đây chủ yếu là đang bàn về con người mới. Nhiều người không hiểu rõ nguồn gốc xã hội và cơ sở giai cấp của con người mới, mượn tiếng học tập chủ nghĩa hiện thực phê phán để khắc họa với ít nhiều đồng tình những nhân vật vừa có ý thức cách mạng vừa mang nặng chủ nghĩa cá nhân sa đọa. Như thế là nhà văn đã thiếu trách nhiệm, không đứng cao hơn nhân vật của mình. Tất nhiên, con người mới có thể có thiếu sót này nọ, nhưng không thể vi phạm vào lập trường chính trị và đạo đức xã hội chủ nghĩa cơ bản. Paven Vlaxốp có lúc tỏ ra không thấu hiểu trái tim của người mẹ, khi bà tỏ nỗi băn khoăn thầm kín sợ anh có thể hi sinh khi dẫn đầu đoàn biểu tình, nên đã có những lời nói pha chút phũ phàng : "Có những tình yêu ngăn cản không cho con người ta sống, tôi không muốn có một thứ tình yêu buộc chân tôi lại". Đavuđốp cũng có nhầm lẫn trong đấu tranh, trong quan hệ : tập trung của cải nông dân, mất cảnh giác với Ôxtrôvốp, dan díu với Lusca v.v... Nagunốp thô bạo, đánh đập, dọa bắn người v.v... Cũng có khi nhân vật phạm khuyết điểm không nhỏ, nhưng đã là anh hùng, hoặc còn muốn tiếp tục được xác nhận là anh hùng, thì họ phải luôn luôn đấu tranh với bản thân, nghiêm khắc tự phê phán mình, và cuối cùng khắc phục được những khuyết điểm, sai lầm đó. Và hiển nhiên nhà văn phải biểu hiện cơ sức thuyết phục quá trình tự đấu tranh đó. Nền văn học cách mạng của ta cũng cung cấp những hình tượng sinh động về con người anh hùng tự đấu tranh với bản thân một cách thắng lợi và giàu sức thuyết phục. Trước kia có *Con cá chột nưa*, sau này *Bất khuất* cũng chói ngời chân lí ấy. Anh Thuận là một người cộng sản rất mực kiên cường, nhưng cũng có lúc dao động, trong những ngày tháng ở chuồng cọp có lúc anh đã dự kiến li khai có điều kiện. Nhưng rồi anh đã tự vật lộn dữ dội với những ý nghĩ sai lầm đó và cuối cùng đã kiên định trở lại được với ý nghĩ rằng : "Li khai là làm sai tiếng nói lịch sử đấu tranh anh dũng của Đảng".

Văn học chân chính, tiến bộ xưa nay vốn đã miêu tả cuộc sống một cách chân thực, tất nhiên là với những mức độ và dạng thức khác nhau. Đến chủ nghĩa hiện thực phê phán, tính chân thực đó đạt đến mức lịch sử – cụ thể. Như thế cái mới trong việc tái hiện hoàn cảnh điển hình

của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là "mô tả cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng của nó". Có nghĩa là mô tả cuộc sống trong mối tương quan cái mới chiến thắng hoặc có khả năng và triển vọng chiến thắng cái cũ. Sở dĩ như thế là vì các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa có được nhãn quan duy vật biện chứng, nhìn thấy được quy luật phát triển của cuộc sống. Cụ thể là đối với những cái trước mắt đang trị vì, lấn át nhưng đã chứa đựng những yếu tố thoái hóa thì có thể dự cảm được quá trình suy vong của nó. Ngược lại, đối với những mầm non mà lại đầy triển vọng của cuộc sống thì có thể biểu hiện quá trình phát triển mạnh mẽ của nó. Cho nên đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, có đến "ba thực tế" : quá khứ, hiện tại và tương lai. Nhưng tương lai ở đây không tất yếu là đã "ca khúc khải hoàn", mà có khi nói như M.Gorki, là "mới chỉ nhìn được trên những nét lớn". Mô tả cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng và hướng về tương lai như vậy là chủ nghĩa lãng mạn cách mạng, một phẩm chất hữu cơ, thậm chí nói như M.Gorki là một "biệt danh" của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán cũng mô tả cuộc sống một cách lịch sử – cụ thể, nghĩa là có phát triển, nhưng chưa phải là phát triển cách mạng, cho nên chỉ có "hai thực tế" là quá khứ và hiện tại mà thôi. Vấn đề cơ bản trong *Épghêni Ônêghin* và *Một anh hùng thời đại* cũng chỉ là phê phán xã hội quý tộc. Puskin và Lécmôntôp chưa thể hiện được ý niệm của mình về tương lai. Chương kết thúc của hai tác phẩm không mở ra viễn cảnh nào. Mâu thuẫn giữa Badarốp và Kiếcxanốp trong *Cha và con* đã phản ánh đúng mâu thuẫn chủ yếu của thời đại, song trong quá trình miêu tả, Tuốcghênhép không thể tránh khỏi dao động khi nhìn về tương lai. Kết quả là Kiếcxanốp chết non, và thời ấy Ghécxen đã trách tác giả loại nhân vật chính ra khỏi tác phẩm quá sớm, bởi vì thật ra ông không hiểu rõ cuộc đời rồi sẽ đi đến đâu. Kết thúc tiểu thuyết *Làm gì ?* Sécnưsepxki đã vẽ ra một bức tranh của xã hội mới, nhưng là theo quan niệm của chủ nghĩa xã hội không tưởng. Chỉ đến *Phôma Gordêép*, M.Gorki mới mở ra một bối cảnh lịch sử vô cùng rộng lớn của thời kì tiền cách mạng xã hội chủ nghĩa, và đến *Người mẹ*, bối cảnh đó mới được miêu tả một cách hoàn chỉnh. Nhưng như chúng ta đã biết, kết thúc tiểu thuyết *Người mẹ* là sự chiến bại của nhóm hoạt động cách mạng : Paven và một số đồng chí bị đày đi Xibir, bà mẹ bị cảnh sát Nga hoàng bắt giam. Nhưng kinh nghiệm đấu tranh của nhóm hoạt động cách mạng sẽ soi sáng cho hàng triệu quần chúng đứng lên đấu tranh và giành lấy thắng lợi cuối cùng. Trước tòa, lời lẽ đanh thép của Paven không những chỉ lên án chế độ độc tài chuyên chế, mà còn khẳng định nhiệm vụ và tiền đồ cách mạng mà anh và các chiến hữu đang

thực hiện. Ý chí bất khuất và ngoan cường, lòng tin sắt đá vào tương lai, thái độ lạc quan cách mạng của Paven và mấy câu nói cuối cùng của bà mẹ, xu thế hiện thực của tác phẩm đã làm cho viễn cảnh cách mạng như có thể thấy được, cầm nắm được.

Cần lưu ý chất lãng mạn cách mạng ở đây là xu thế tất yếu của hiện thực, nó hướng về cuộc sống chưa đến, nhưng nhất định sẽ đến, hoặc có thể đến. Nó khác hẳn về chất ngay cả với chủ nghĩa lãng mạn tích cực, tuy cũng biểu hiện những ước mơ tốt đẹp, nhưng không bao giờ đến. Cũng cần phân biệt chủ nghĩa lãng mạn cách mạng với tư cách là một mặt bản chất chung của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và "hình thức lãng mạn" với tư cách là đặc điểm của một phong cách hoặc của một loại hình nào đấy mà thôi.

Do hoàn cảnh được mô tả trong quá trình phát triển cách mạng, cho nên tính cách cũng được mô tả trong quá trình phát triển cách mạng. Đây cũng là một điểm khác nhau cơ bản giữa chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với chủ nghĩa hiện thực phê phán về mặt điển hình hóa. Tính cách trong chủ nghĩa hiện thực phê phán tuy cũng phát triển, nhưng chưa phải là phát triển cách mạng, kể cả anh chàng AQ. rất ngưỡng mộ cách mạng đó. Tâm hồn AQ., chị Dậu, Chí Phèo v.v... cũng có lúc thức tỉnh, phản kháng, thậm chí có lúc quyết liệt, nhưng nói chung vẫn bị cầm tù trong ý thức hệ cũ. Cái mới trong chuyển biến của nhân vật xen kẽ với cái xấu, cái lạc hậu, thậm chí phản động nữa. Tính cách trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thì khác. Bà mẹ Nilốpna, từ bà mẹ của Paven trở thành bà mẹ chung cho cả các đồng chí của Paven, từ bà mẹ sinh dưỡng đến bà mẹ tinh thần, một quá trình cách mạng trong tính cách đã được diễn ra, thấm ngay cả ngoài dáng đi thế đứng. Nền văn học cách mạng của ta cũng đã cung cấp nhiều điển hình tốt về mặt này : chị Sứ, má Bảy, chị Út Tịch, anh Trỗi và cả chị Quyên nữa. Anh Thuận, vốn đã là người cộng sản, cũng không ngoại lệ. Tất nhiên, đối với nhân vật phản diện nguyên tắc mô tả trong quá trình phát triển cách mạng được thể hiện gián tiếp qua chiều hướng suy thoái, hủy diệt của chúng.

Do mô tả trong quá trình phát triển cách mạng như vậy, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có thể đặt vấn đề xây dựng loại "điển hình xu thế". Có nghĩa là, trước mắt loại điển hình này chưa có tính chất phổ biến, nhưng về sau sẽ trở nên rất phổ biến. Nói việc xây dựng loại điển hình này là cần thiết vì đó là đòi hỏi của thực tiễn cách mạng. Nói là có thể, một phần cũng là vì các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa có khả năng phát hiện trong những mầm non mới nhú lên cái tiền đồ phát triển lớn mạnh của nó. Lúc M.Gorki viết *Người mẹ*, những

người phụ nữ Nga như bà Nilốpna còn rất hiếm, nhưng điều đó không hề làm trở ngại cho việc hình tượng này trở thành một điển hình rực rỡ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Điển hình trong chủ nghĩa hiện thực phê phán luôn luôn là "điển hình phổ biến". Nhà văn hiện thực phê phán nói chung chỉ khái quát được thành điển hình những loại nhân vật đã khá phổ biến trong đời sống. Nhiều người trong xã hội đương thời sẽ tìm thấy được bóng dáng của mình trong điển hình mà họ xây dựng nên. Không phải ngẫu nhiên mà các nghệ sĩ lớn của chủ nghĩa hiện thực phê phán thường quan niệm nhân vật điển hình là những "vai chắp vá", là "con người ghép". Lỗ Tấn nói : "Lấy ở mỗi người một nét, rồi hợp lại thành một người, cho nên trong số những người liên quan với tác giả, không thể tìm ai ra thật giống như thế. Nhưng vì lấy ở mỗi người một nét, nên nhiều người lại thấy phần nào hơi giống mình, và cũng dễ dàng làm cho nhiều người phát cáu"(1). Bandắc cũng nói : "Muốn vẽ một hình tượng đẹp, thì mượn dùng cánh tay của mẫu người này, chân của mẫu người kia, ngực của mẫu người nọ và đôi vai của một mẫu người khác nữa" (Tựa *Phòng trình bày vật cổ*). Tất nhiên trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng vậy. Chính M.Gorki cũng đã gọi điển hình là "mức bình quân của nhân vật cùng loại" và nói : "Nếu nhà văn biết rút ra ở mỗi người trong số hai mươi, năm mươi, một trăm chủ hiệu, công chức, công nhân những nét tiêu biểu... và đúc lại thành một chủ hiệu, công chức, công nhân, thì nhà văn đã sáng tạo ra một nhân vật điển hình" (*Tôi học viết như thế nào ?*). Trường hợp một số truyện kí xây dựng từ nhân vật người thật ở ta, thì phần lớn những nguyên mẫu (prototype) này, vốn cũng có tính chất phổ biến. Anh Trỗi không phải là con người hiếm, đột xuất. Người dìu anh từ trên gác xuống, vì lí do bảo mật tác giả không nói rõ tên, chính là người lãnh đạo anh Trỗi.

Tại sao cùng được mô tả trong quá trình phát triển cách mạng, lại có thể có hai loại điển hình khác nhau. Điều này không có gì lạ. Cách mạng có lúc chỉ mới là xu thế manh nha, nhưng có lúc đã biến thành phong trào quần chúng rầm rộ. Thời đại "ra ngõ gặp anh hùng" thì những tính cách anh hùng cũng là "điển hình phổ biến" mà thôi. Đương nhiên, khái niệm "cách mạng" ở đây không chỉ có nghĩa là toàn bộ sự nghiệp của một giai cấp, một dân tộc. Nếu vậy thì trong thời đại cao trào cách mạng sẽ ít có khả năng xuất hiện "điển hình xu thế". Cách mạng còn có nghĩa là một khâu vận động, một phong trào, một hình thái sản xuất và chiến đấu – cụ thể. Cố nhiên, trong thời đại "một ngày bằng hai mươi năm", thì sự phân biệt giữa "điển hình xu thế" và "điển

(1) *Lỗ Tấn tạp văn tuyển tập*. Sđd, T. III, tr. 455.

hình phổ biến" chỉ là câu chuyện tương đối. Bởi vì những mầm non hôm nay, ngày mai đã ra hoa kết quả. "Nhìn thẳng quân thù mà bắn !" – lời Nguyễn Viết Xuân hô hôm nay – ngày mai đã biến thành khẩu hiệu, và hơn thế, biến thành hành động của toàn quân, toàn dân, các ngành, các giới. Việc khắc họa điển hình xu thế hoặc có tính chất xu thế mang nhiều dự cảm của tương lai – dù là tương lai rất gần, vẫn là một cách thể hiện khá tập trung phẩm chất lãng mạn cách mạng của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Cần lưu ý thêm rằng, viết về một người thật, nhà văn vẫn có thể hoàn toàn xây dựng được một điển hình xu thế. Ấy thế nhưng, tuy rằng điển hình xu thế không viết về những cái không có, song lại viết về những cái trước mắt hiếm có, cho nên vai trò năng động chủ quan của người nghệ sĩ, năng lực hư cấu của họ, xét về một mặt nào đó, cần phải được huy động nhiều hơn.

Cuối cùng, trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, tính cách vừa là con đẻ vừa là kẻ sáng tạo ra hoàn cảnh. Tính cách trong chủ nghĩa hiện thực phê phán chỉ là con đẻ thụ động của hoàn cảnh. Nếu có phản kháng, giẫy giụa, vùng vẫy, thì kết quả cũng chỉ là hoặc thất bại như Chí Phèo, chị Dậu v.v... hoặc là bị đồng hóa như Raxtinhắc, Sáclơ, Trần Bạch Lộ v.v... hoặc chiến thắng một cách ảo tưởng như Phương Đạt Sinh v.v... Chủ nghĩa hiện thực phê phán Nga với nhiều nhân vật tích cực cũng gần như vậy. Tachiana, Irina trong *Épghêni Ônêghin*, Anđrây Bôncônxki và Pie Bêdukhốp trong *Chiến tranh và hòa bình*, Mưskin trong *Thằng ngốc*, v.v... tất cả họ đều muốn vươn tới một cuộc sống tốt đẹp, nhưng đều không thể vượt được hoàn cảnh khách quan đối nghịch. Ý chí kiên cường như Rakhmêtốp trong *Làm gì ?* cũng chưa bộc lộ được tác động cụ thể của mình đối với hoàn cảnh chung quanh.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XX qua các sáng tác tiêu biểu của Xteinbec, Rơmácơ và kể cả của Hêminguây cũng vậy. Ông già đánh cá Xanchiagô trong *Ông già và biển cả* với bao nhiêu ước mơ và nỗ lực gần như suốt đời mới đánh được một con cá to đẹp, ngõ hầu đem lại cho ông một cuộc sống đảm bảo hơn và từ đó thay đổi được số phận hẩm hiu của ông, một con cá mà ông "chưa bao giờ nhìn thấy..., và cũng chưa hề nghe nói đến bao giờ". Nhưng vừa chính lúc đó thì một bầy cá mập đến giành giật lại con mồi, những con cá mập mà răng của nó "làm cho người ta nhớ tới những ngón tay người, quặp lại như vuốt thú dữ". Một cuộc quyết chiến dũng mãnh diễn ra, nhưng rõ ràng đây là một cuộc chiến đấu quá không cân sức và tuyệt vọng đối với ông lão đánh cá. Tất nhiên điều này phản ánh một cách chân thật tình trạng bế tắc của con người trong xã hội tư bản, mặt khác cũng bộc lộ hạn chế về ý thức của tác giả. Đó là chưa kể khuynh hướng suy đồi như trong *Biến hình* của Cápca. Grêgo vốn là một nhân viên bán hàng rất

mẫn cảm, hoàn cảnh éo le đến mức biến anh ta thành một vật gần như con sâu. Nghĩa là sự tha hóa của con người trong xã hội tư bản đi đến mức "phi nhân hóa".

Ngược lại, chủ nghĩa Mác – Lênin, cơ sở ý thức của mĩ học hiện thực xã hội chủ nghĩa, là thứ triết học không chỉ "giải thích thế giới, mà vấn đề là cải tạo nó" (Mác). Lênin càng nhấn mạnh : "Ý thức con người không phải chỉ phản ánh thế giới khách quan mà còn sáng tạo ra thế giới khách quan"(1). Báo cáo chính trị tại Đại hội IV của Đảng ta nêu rõ : "Con người mới vừa là sản phẩm của xã hội, vừa là chủ thể có ý thức của xã hội"(2). Trên cơ sở thực tại và ý thức hệ như vậy, Hồ Chủ tịch cho rằng con người mới, con người anh hùng "Đào núi và lấp bể. Quyết chí cũng làm nên", "Nhiệm vụ nào cũng hoàn thành. Khó khăn nào cũng vượt qua. Kẻ thù nào cũng đánh thắng". Đó là lí tưởng thẩm mĩ của thời đại ngày nay. Tác động mạnh mẽ vào hoàn cảnh, những tính cách điển hình trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trở thành những "con người chiến thắng" như của M.Gorki đã nói. Vượt qua bao khó khăn, Côgiuýt trong *Suối thép* đã tổ chức được khối quần chúng tự phát, biến họ thành một khối thống nhất mạnh mẽ, giàu sức chiến đấu. Đavuđốp trong *Đất vỡ hoang* vượt bao gian khổ để lập lại trật tự và kỉ luật lao động ở một đội sản xuất cơ hồ như tan rã. Và Paven Corsaghin sau bao năm chiến đấu và lao động, bị mù nằm liệt trên giường bệnh, vẫn tiếp tục trở thành chiến sĩ trên một mặt trận khác mà gian truân như chưa từng gặp trong đời.

Sống và chiến đấu tự do là "con người chiến thắng", nhưng bị giam hãm tù đày, giết chóc vẫn là "con người chiến thắng". Chiến thắng thực sự, chứ không phải suy tưởng. Anh Thuận trong *Bất khuất* ở chuồng cọp trong một tương quan lực lượng giữa ta và địch tỉ lệ nghịch với bên ngoài. Bọn địch đã dùng đủ mưu mô và phương tiện để cưỡng bức các đồng chí chúng ta lí khai. Nhưng cùng với các đồng chí khác, anh Thuận đã bảo vệ được khí tiết của mình, bọn địch không thể nào xóa được lao I, đó không phải là chiến thắng sao ? Chính tên đại úy Tam, phó tỉnh trưởng tỉnh Côn Sơn, đã phải quỳ xuống thú nhận : "Chúng tôi đã thấy rõ vũ lực không thể nào thắng nổi trái tim người. Xin các ông xóa bỏ hận thù cũ... Chúng tôi sẽ để các ông ở một khu vực riêng và sẽ không đối xử với các ông như trước nữa". Anh Trỗi hi sinh, nhưng "Có cái chết hóa thành bất tử". Đây không phải là ca tụng suông, mà là sự thật được đúc kết. Vì tinh thần anh dũng bất khuất của anh không những làm cho âm mưu uy hiếp của bọn thù trở nên nực cười, mà còn

---

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 79.

(2) *Văn nghệ*, số 685, tr. 1.

biến thành lực lượng vật chất dồn vào liềm búa công nông, vào mũi súng của anh giải phóng quân trở lại trút lên đầu bè lũ chúng nó.

Tóm lại, nếu chủ nghĩa hiện thực phê phán đã mô tả cuộc sống một cách chân thật, lịch sử - cụ thể, từ đó xây dựng được tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa vươn lên mô tả cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng, do đó bên cạnh những điển hình phản diện tiêu biểu cho thế lực suy tàn thì điển hình chính diện ngày nay mang chất lượng cao hơn và nằm trong những tương quan mới hơn. Đó là hình ảnh những con người mới được mô tả trong quá trình phát triển cách mạng thành những tính cách anh hùng, thành "con người chiến thắng", có tác dụng năng động với hoàn cảnh, có khả năng mang những tính cách phong phú và đa dạng và có lúc biểu hiện một xu thế mang những dự cảm tương lai rõ nét.

IV - THI PHÁP - NHỮNG VẤN ĐỀ LOẠI HÌNH VÀ PHONG CÁCH

Thi pháp là thuộc về một nội dung nhất định. Và đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, lại có thể nói thêm nội dung cốt lõi nhất, tức hạt nhân có tác dụng chỉ đạo các yếu tố khác trong hệ thống của nó là tính đảng cộng sản. Nhưng một trong nguyên lí của nó là "tuyệt đối cần bảo đảm một phạm vi hết sức rộng rãi cho sáng kiến cá nhân, cho những thiên hướng cá nhân, cho tư duy và tưởng tượng, cho hình thức và nội dung"[1].

Cho nên thi pháp của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ đạt đến độ rộng rãi chưa từng có. Trên lập trường tính đảng cộng sản, nó sử dụng một cách không hạn chế và phân biệt mọi loại đề tài, mọi hình thức và thủ pháp, mọi kiểu kết cấu và thể loại.

Thi pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa bao gồm nhiều lĩnh vực, bình diện và cấp độ, ở đây chúng ta qua một điểm để chứng giải vấn đề mà thôi. Đó là vấn đề hình thức khái quát. Trong định nghĩa của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, ngoài vấn đề điển hình, có vấn đề chi tiết chân thực. Và như đã thấy, chi tiết chân thực được điển hình hóa đòi dào chưa từng có với chủ nghĩa hiện thực. Chính nó là chất liệu đan dệt nên kiểu sáng tác tái hiện được phát huy cao độ ở chủ nghĩa hiện thực. Kiểu sáng tác tái hiện chính là hình thức khái quát nghệ thuật theo dạng thái của bản thân đời sống. Chủ nghĩa hiện thực phê phán là tiền thân trực tiếp cho ra đời của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, cho nên phương pháp sáng tác mới này hiển nhiên cũng kế thừa trọn vẹn hình thức khái quát nghệ thuật nói trên : *Người mẹ* cùng hàng loạt tác

(1) *Lênin bàn về văn hóa, văn học*. Sđd, tr. 75.

phẩm của M.Gorki nói riêng và nhiều tác phẩm ưu tú của văn học Xô viết cũng như của nền văn học Việt Nam hiện đại, đều theo hình thức khái quát này. Ngay trong truyện và kí của Nguyễn Ái Quốc những năm hai mươi cũng vậy : *Vi hành, Những trò lố hay là Varen và Phan Bội Châu, Con rùa, Đoàn kết giai cấp* v.v...

Nhưng chính trong chủ nghĩa hiện thực phê phán cũng có hình thức khái quát "phi hiện thực" (không theo dạng thái bản thân đời sống) như *Miếng da lừa* của Bandắc chẳng hạn. Và chăng, chủ nghĩa hiện thực phê phán, tuy là tiền thân trực tiếp cho sự ra đời, nhưng không phải là tiền đề nghệ thuật duy nhất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những tiền đề nghệ thuật toàn diện của nó phải được xét trên tính đa nguyên về mặt nguồn gốc của chủ nghĩa Mác. Về nguồn gốc này, ngày càng được lí giải sâu rộng hơn, ngay đối với Lênin. Năm 1913, Người chỉ nhấn mạnh : "Nó là kế thừa chính đáng những cái tốt đẹp nhất mà loài người đã tạo ra trong thế kỉ XIX : triết học Đức, kinh tế chính trị học Anh, và chủ nghĩa xã hội Pháp"(1). Nhưng bảy năm sau, Người đã có ý kiến có tính chất bổ sung thêm rằng : "Tất cả những gì mà xã hội loài người đã sáng tạo, Mác đã nghiên cứu lại với óc phê phán, không hề bỏ sót một điểm nào"(2). Trên cơ sở đó Người nói tiếp : "Chỉ có kiến thức đúng về văn hóa do toàn bộ sự phát triển của loài người sáng tạo ra... mới có thể xây dựng được văn hóa vô sản..."(3). Như thế, là một bộ phận hữu cơ của nền văn hóa vô sản, lấy chủ nghĩa Mác làm cơ sở ý thức và tư tưởng chủ đạo, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ kế thừa chủ nghĩa hiện thực mà là tất cả các phương pháp sáng tác trong lịch sử văn học nghệ thuật tiến bộ của loài người. Dĩ nhiên trong giai đoạn đầu, lí luận cũng như thực tiễn, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chủ yếu chỉ sử dụng hình thức khái quát của chủ nghĩa hiện thực cổ điển là dễ hiểu. Bởi vì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện trước tiên trong nền văn học châu Âu, vốn có mối liên hệ trực tiếp với chủ nghĩa hiện thực phê phán là phương pháp sáng tác tốt nhất trước đó. Nhưng dần theo sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, thực tiễn cũng như lí luận, hình thức khái quát đó tỏ ra không toàn diện nữa ngay về mặt ngọn nguồn, không những trên phương diện thời gian, mà cả về mặt không gian. Bởi vì nếu chỉ như thế là đã bỏ qua các phương pháp sáng tác trước đó trong văn học châu Âu, mà cũng bỏ qua các phương pháp sáng tác ưu tú trong văn học phương Đông.

Chính vì thế mà không lấy gì làm lạ trong sáng tác của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa như M.Gorki, Lỗ Tấn, Maiacốpxki, Hicmét,

---

(1), (2), (3) *Lênin bàn về văn hóa văn học*. Sđd, tr. 14, 402.

Brết, Nêruđa, Pautốpxki còn nhiều dạng khái quát của nhiều phương pháp sáng tác khác như lãng mạn, tượng trưng, ước lệ, huyền thoại v.v... Sáng tác của Chủ tịch Hồ Chí Minh cũng vậy. Ngoài hình thức khái quát theo dạng thái bản thân cuộc sống, còn có những hình thức "phi hiện thực" khác như lãng mạn kì ảo *(Lời than văn của bà Trưng Trắc)*, viễn tưởng *(Con người biết mùi hun khói, Giấc ngủ mười năm)*, giả tưởng *(Nhật kí chìm tàu)*, tượng trưng *(Con rồng tre)*. Nhiều bài thơ của Người cũng có tính chất tượng trưng hoặc quy phạm và tự nhiên v.v... Tính đảng trong văn thơ của Hồ Chí Minh thể hiện ở tác dụng "tuyên truyền độc lập dân tộc và chủ nghĩa xã hội", tất nhiên được bộc lộ ra ở mỗi tác phẩm với những nội dung cụ thể khác nhau. Những hình thức khái quát nói trên không phải tùy tiện, mà là để phục vụ tốt hơn cho những nội dung đó. Bóng ma bà Trưng giúp cho việc biểu hiện truyền thống Việt Nam một cách cô đúc và thiêng liêng. Hình ảnh "lí tưởng quốc" trong *Con người biết mùi hun khói*, hay nói rộng ra tính chất viễn tưởng, kể cả trong *Giấc ngủ mười năm*, nhằm gây tin tưởng phấn khởi trong lúc hiện thực còn đang đầy gian truân. Và tính chất giả tưởng trong *Nhật kí chìm tàu* nhằm tạo ra một trường hợp may mắn hiếm có cho những người dân nô lệ bình thường có thể tiếp xúc với hiện thực Xô viết vĩ đại lúc đó. Tính chất tượng trưng trong *Con rồng tre* rất chua cay nhưng cũng rất kín đáo, có tính chất thăm dò khi mới nghe tin thực dân Pháp sắp đón vua Nam. Mặt khác, những hình thức "phi hiện thực" này cũng góp phần phản ánh cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng. Xu thế cách mạng tất yếu trong các tác phẩm *Con người biết mùi hun khói, Nhật kí chìm tàu, Giấc ngủ mười năm* v.v... là điều được chứng minh thậm chí ngay bằng thực tế lịch sử. *Lời than văn của bà Trưng Trắc* biểu hiện cái tương quan so sánh trời vực giữa một bên là sức mạnh tiềm tàng vĩ đại của dân tộc Việt Nam với bên kia là kẻ đại diện hèn nhát của thế lực phong kiến bù nhìn cận bã, đã manh nha cái xu thế phát triển tất yếu của cách mạng Việt Nam. Yếu tố kì ảo ở đây lấy điểm tựa ở quá khứ, nhưng là khơi gợi cho tương lai. Biểu hiện cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng trên lập trường tính đảng đã chi phối một cách nghiêm ngặt những hình thức khái quát "phi hiện thực" trong văn thơ Hồ Chí Minh. Những hình thái này nếu có lấy từ các phương pháp sáng tác khác thì được nhào nặn trở lại, chỉ đóng vai trò như những thủ pháp góp phần biểu hiện một cách độc đáo chân lí cuộc sống và lí tưởng thẩm mĩ mới. Văn thơ Hồ Chí Minh, do đó, có yếu tố lãng mạn, nhưng không phải là chủ nghĩa lãng mạn, có yếu tố tượng trưng, nhưng không phải là chủ nghĩa tượng trưng, có yếu tố tự nhiên, nhưng không phải là chủ nghĩa tự nhiên, có yếu tố ước lệ, nhưng không phải là chủ nghĩa công thức, trừu tượng.

Nói rộng ra cả về hình thức và biện pháp nghệ thuật, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa còn có thể gạn đục khơi trong ở các phương pháp sáng tác của nền văn học tư sản hiện đại, mặc dù không thể xem nó là những tiền đề nghệ thuật của mình, mà luôn luôn phải chú ý đấu tranh phê phán về mặt nội dung. Vấn đề này được đặt ra, chí ít là bởi vì có nhiều nhà văn lớn của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như Maiacốpxki, Aragông v.v... vốn là từ chủ nghĩa vị lai, chủ nghĩa siêu thực chuyển sang. Họ đã đoạn tuyệt với thế giới quan cũ, nhưng trong sáng tác không phải là không còn những yếu tố của thế giới nghệ thuật trước kia. Nêđovan, "một trong những ánh đuốc chói ngời nhất của nền văn học xã hội chủ nghĩa Tiệp Khắc" (Hicmét), đã dịch toàn bộ thi phẩm của Rembô, Bôđơle, Apôline v.v... và cho rằng lối "tương giao cảm giác" (correspondance) của chủ nghĩa tượng trưng đã giúp mình sáng tác nhiều bài thơ hay. Quả vậy, luôn luôn phân ranh giới về mặt tư tưởng, nhưng không nên và cũng không thể xem nhẹ một số phương thức biểu hiện nghệ thuật của một số khuynh hướng trong chủ nghĩa hiện đại phương Tây : cách dùng biểu tượng của Rembô, phương pháp gợi cảm sâu sắc của Véclen, lối biểu hiện tâm lí trong dòng liên tưởng quá khứ ở Mácxen Pruxt, cách biểu hiện màu sắc ánh sáng của chủ nghĩa ấn tượng v.v... Không phải ngẫu nhiên mà Trường Chinh có lưu ý :

"Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa thu hút và bao dung những yếu tố tích cực của những phương pháp khác, chẳng hạn như phương pháp lãng mạn, phương pháp tượng trưng. Chủ trương ấy nhằm khuyến khích văn nghệ sĩ ta sáng tạo, tìm ra cái mới, làm cho phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa phát triển và phong phú thêm"(1).

Có thể thấy chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không cố định hóa những hình thức nghệ thuật, mà luôn luôn chú ý tiếp thu ở các phương pháp sáng tác trước nó và ngoài nó để phát triển. Tất nhiên không tách rời với điều này, nhưng không kém phần quan trọng hơn là cần sáng tạo ra những giá trị mới. Ở đây liên quan đến vấn đề phong cách mang cá tính sáng tạo của nhà văn, có tác dụng đích thực trong sự phát triển cụ thể của văn học. Phong cách không bao giờ chỉ là vấn đề hình thức nghệ thuật, nhưng cũng không lúc nào tách rời khỏi hình thức nghệ thuật. Bởi vì một cá tính sáng tạo dù có độc đáo đến đâu cũng phải mang phẩm chất thẩm mĩ mới làm nên phong cách nghệ thuật. Trên tinh thần đó có thể nói chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có khả năng làm nở rộ những phong cách thật sự đối dào.

---

(1) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 304.

Lí tưởng chủ nghĩa xã hội, chủ nghĩa cộng sản dẫn đến cuộc cách mạng toàn diện và triệt để chưa từng có trong lịch sử. Nó không nhằm xóa bỏ một hình thức là toàn bộ chế độ áp bức bóc lột người, đưa thời kì "tiền sử của nhân loại" này chóng đi vào dĩ vãng. Một cuộc cách mạng như vậy, đối với văn học, chỉ ít một điều có thể thấy ngay được là nó sẽ cung cấp vô số đề tài bội bội lần như chưa từng có trong lịch sử để nhà văn mô tả và khái quát – đề tài về thiên nhiên, xã hội và lòng người. Dĩ nhiên không ai đo sự phát triển, sự phong phú của văn học bằng chính đề tài. Nhưng chính đề tài được mở rộng lại góp phần làm nở rộ những phong cách. Lí luận văn học hiện đại cho biết đối với phong cách ổn định của nhà văn không thể dễ dàng bị tác động bởi đề tài, bởi đối tượng mô tả. Tuy vậy đối tượng mô tả tỏ ra có một tác động nhất định đối với việc hình thành phong cách.

Đề tài liên quan đến phong cách, điều này có thể thấy gián tiếp qua sự so sánh một số phương pháp sáng tác. Chủ nghĩa cổ điển kêu gọi "mô phỏng thực tại", tức là phản ánh hiện thực nói chung. Nhưng thực ra việc phản ánh thực tại ở đây dừng lại bản chất duy lí theo triết học Đêcac mà không đi sâu vào thế giới nội tâm vô cùng phức tạp, "bất hợp lí" của con người cùng nguồn gốc của nó là đời sống hiện thực muôn màu muôn vẻ bên ngoài. Hiển nhiên nó càng không chú ý mô tả phong tục tập quán, những sắc thái riêng biệt trong đời sống của một dân tộc, một thời đại. Chính vì đề tài về cuộc sống hạn chế như vậy, cho nên đã góp phần dẫn đến sự đơn điệu về phong cách trong chủ nghĩa cổ điển. Chủ nghĩa lãng mạn lại hạn chế đề tài theo một cách khác. Diện phản ánh của nó mới xem qua thì có rộng hơn chủ nghĩa cổ điển, nhưng lại bị ảo tưởng hóa theo tâm hồn chủ quan của nhà văn. Tất nhiên tâm hồn của các nhà văn lãng mạn, nhất là những đại biểu kiệt xuất, là vô cùng phong phú, nhưng làm sao mà phong phú bằng chính bản thân thực tế. Kết quả là phong cách trong chủ nghĩa lãng mạn cũng đơn điệu. Ngược lại, chúng ta rất dễ tìm thấy sự khác nhau về phong cách giữa các nhà văn hiện thực, bởi vì diện phản ánh trong chủ nghĩa hiện thực phê phán thật sự được mở rộng lại được mô tả theo nguyên tắc khách quan.

Kế thừa nguyên tắc mô tả khách quan đó, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã mở rộng diện phản ánh ra gấp bội bằng những sự kiện vô cùng dồi dào trong cách mạng xã hội chủ nghĩa. Bởi vì cuộc đấu tranh giai cấp ngày càng gay gắt, hàng ngàn triệu người vươn dậy, xã hội biến đổi rất nhanh chóng làm cho đời sống trong cách mạng xã hội chủ nghĩa cuồn cuộn như dòng thác vĩ đại. Cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa làm lay động đến tận gốc rễ cơ cấu của xã hội cũ, nó giải quyết nhiều mâu thuẫn và xung đột tích tụ hàng ngàn năm trong lịch sử. Tất

nhiên, sự hình thành và phát triển của phong cách không phải chỉ bắt nguồn từ sự dồi dào của đề tài. Cách mạng xã hội chủ nghĩa, mà trong đó vừa cải tạo thế giới cũ, vừa xây dựng thế giới mới, xét cho cùng là để "xây dựng con người mới phát triển toàn diện, có cuộc sống tập thể và cuộc sống cá nhân hài hòa và phong phú". Chính điều đó đã đem lại những cơ sở mới cả chất lẫn lượng về chủ thể sáng tạo cũng như chủ thể thưởng thức cho nền văn nghệ mới. Về mặt chủ thể thưởng thức, tức là đối tượng phục vụ, khi mà hàng triệu triệu người lao động dần dần vươn lên sự hài hòa phong phú như vậy, tất yếu càng đòi hỏi văn nghệ vốn đã phải muôn màu muôn vẻ, lại càng thêm nhiều hương sắc gấp bội. Để đáp ứng lại, về mặt chủ thể sáng tạo, đã, đang và sẽ có biết bao nhiêu thế hệ những người "mang một Raphaen trong mình thì đều có điều kiện để phát triển tự do" nối tiếp nhau xuất hiện. Tóm lại, phản ánh và tác động vào một quá trình cách mạng với những mục tiêu, khả năng và nhu cầu như vậy, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không thể không ngừng này nở nhiều cá tính sáng tạo phong phú và độc đáo để tự phát triển mãi mãi. Lịch sử văn học hiện đại Việt Nam, nhất là văn học Xô viết, với bao nhiêu nhà văn tiêu biểu và ưu tú đã chứng minh điều đó.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nhất trí trên lập trường tính đảng cộng sản, nhưng rất đa dạng không những về mặt thi pháp và phong cách mà gắn chặt với hai phương diện này, còn đa dạng trên tất cả lĩnh vực khác như đề tài, chủ đề, nhân vật, kết cấu, loại thể, ngôn ngữ v.v... Khi đã có sự đa dạng, thì một yêu cầu của nhận thức khoa học là phải tiến hành phân loại. Loại hình học hiện thực xã hội chủ nghĩa lĩnh trách nhiệm này. Hãy lấy nền văn học Xô viết là nơi mà chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có gốc gác sớm nhất và đạt đến những thành tựu tiêu biểu nhất làm ví dụ. Cũng như bất cứ sự phân loại nào thường xuất hiện một xu hướng kết hợp nhiều tiêu chuẩn, nhiều bình diện, có tham vọng giải thích sát hợp được nhiều hiện tượng, nhưng lại không nhất quán, các loại chồng chéo lên nhau, không rạch ròi. Nhưng cách phân loại nhất quán cũng không đơn nhất : có cách phân loại chủ yếu theo tiêu chuẩn nội dung, tất nhiên không hoàn toàn tách rời với hình thức nghệ thuật. Đại diện cho cách phân loại này là Vôncốp, cho rằng, trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có bốn kiểu loại chính. Một là loại *sử thi* chứa đựng những tình huống lịch sử quyết định vận mệnh của cách mạng. Ví dụ *Suối thép* của Xêraphimôvích v.v... Hai là kiểu loại *kịch tính* thường chứa đựng những mâu thuẫn xung đột gay go, ác liệt giữa cái mới và cái cũ và không tránh khỏi những yếu tố bi kịch. Ví dụ *Sông Đông êm đềm* và *Số phận con người* của Sôlôkhốp, *Con đường đau khổ* của L.Tônxtôi, *Thành phố và năm tháng* của Phêđin, *Vĩnh biệt Gunxarư* của Aimatốp v.v... Ba là kiểu *lãng mạn* biểu hiện

thế giới nội tâm của con người với nhiều xúc động và khát vọng chủ quan trước thế giới mới. Ví dụ thơ của Tikhônốp v.v... Bốn là kiểu *phê phán* với ưu thế của nhiệt tình phê phán đối với những tệ nạn xã hội cản trở cho sự phát triển của cách mạng. Ví dụ vở kịch *Nhà tắm* của Maiacốpxki[1].

Một cách phân loại nhất quán nữa mà được nhiều người tán thành là dựa vào cách phản ánh. Đại diện cho cách phân loại này là viện sĩ Xuscốp cho rằng trong văn học Xô viết có ba kiểu loại chính. Một là kiểu tái hiện cuộc sống theo dạng thái của bản thân cuộc sống. Hai là kiểu lãng mạn, nhưng không hẳn là chủ nghĩa lãng mạn, nên gọi đúng hơn là kiểu "trữ tình - thống thiết" mang tính chất thi vị hóa. Ba là kiểu "truyền đạt lại những quá trình của cuộc sống bằng cách miêu tả chúng theo lối ước lệ, ẩn dụ"[2]. Viện sĩ Marcốp cũng có cách phân loại tương tự, nhưng có lưu ý là không có kiểu loại thuần túy, chỉ căn cứ theo khuynh hướng chủ đạo của nó mà thôi[3].

Loại hình học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam mới bước đầu. Có ý kiến cho rằng trong văn học Việt Nam từ 1945 đến nay có những xu hướng như : tư liệu, chính luận, sử thi. Riêng về thơ, có ý kiến chia thành các loại : thơ hình ảnh, thơ cảm xúc, thơ trí tuệ v.v... Về tiểu thuyết thì có ý kiến chia thành các loại tiểu thuyết sử thi, tiểu thuyết có chất thơ, tiểu thuyết tâm lí - triết luận. Đây là những gợi ý bước đầu đáng hoan nghênh, nhưng thật ra điểm tựa chính vẫn là thi pháp - thể loại, mới chỉ liên quan chứ chưa trực diện là loại hình học phương pháp sáng tác. Nếu đối chiếu với văn học Xô viết, xét theo tiêu chuẩn nội dung, thì kiểu loại *kịch tính* và nhất là kiểu loại *phê phán* ở ta còn mờ nhạt, mặc dù gần đây có khá hơn. Nếu xét theo cách phản ánh, thì kiểu loại *ước lệ - ẩn dụ* trong văn học ta hầu như chưa có gì, mặc dù đã có một truyền thống rất phong phú từ sáng tác những năm hai mươi của Nguyễn Ái Quốc.

V - VẤN ĐỀ PHÁT TRIỂN CỦA PHƯƠNG PHÁP HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Hơn một phần tư thế kỉ qua, trên thế giới nhất là ở Liên Xô đã có nhiều cuộc bàn bạc trao đổi, tranh luận về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xoay quanh các vấn đề cơ bản như : Văn học xã hội chủ

---

(1) *Những vấn đề của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.* Nxb Trường Đại học Tổng hợp Mátxcơva, 1975.

(2) *Những số phận lịch sử của chủ nghĩa hiện thực.* Mátxcơva, 1975.

(3) *Sự thống nhất hệ thống của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.* Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 1-1983.

nghĩa và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Các giai đoạn phát triển của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Tính đảng, cá tính sáng tạo, tính dân tộc và tính quốc tế của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa qua các loại thể văn học ; Thi pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Loại hình học hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với các phương pháp sáng tác khác ; Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và sự tiến bộ nghệ thuật của nhân loại v.v...

Ở nước ta, từ năm 1975 trở đi, mới bắt đầu nhập vào mạch tư duy hiện đại về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, nghĩa là có tiếp tục tìm tòi và phát triển lí luận về phương pháp sáng tác này. Bước đầu có những thành tựu về các vấn đề : Những tiền đề nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Lí tưởng thẩm mĩ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Yếu tố phê phán trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ; Tính chân thật trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nhìn từ lí thuyết phản ánh và lí thuyết thông báo ; Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong thơ ; Các hình thức khái quát của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa v.v...

Tất cả những vấn đề được tìm tòi và thảo luận nói trên, trong cũng như ở ngoài nước, ở những điểm tối cần thiết, đã ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp được phản ánh vào các mục nói trên. Nhưng còn một trong những vấn đề then chốt nhất là sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với tư cách là một phương pháp sáng tác, còn cần được tiếp tục làm sáng tỏ thêm. Bởi vì thật ra, tất cả những sự tìm tòi bàn bạc về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đều ít nhiều xoay quanh một mục đích chung là nhằm thúc đẩy sự phát triển của phương pháp sáng tác này. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với tính cách là một trào lưu thì không cần chứng minh sự phát triển của nó, vì điều này quá hiển nhiên.

Nhưng có ý kiến cho rằng chỉ có "sản phẩm" (tức là trào lưu với những tác giả, tác phẩm cụ thể) của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, thậm chí có thể kể cả lí luận về phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa phát triển mà thôi, chứ bản thân phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa không phát triển. Tất nhiên không phải tất cả sự phát triển nào của sản phẩm cũng đem lại sự phát triển của phương pháp. Chỉ có sự phát triển nào rất cơ bản mang tính quy luật kết tinh được những bước tiến mới trong thực tại và trong ý thức hệ mới đem lại sự phát triển của phương pháp. Mặt khác, cái gọi là phương pháp sáng tác, không thể nhìn được một cách trực quan như bản thân sáng tác, mà phải qua sự khái quát, sự trừu tượng hóa. Chúng ta không thể bằng cách gì khác để thuyết minh bất kì phương pháp sáng tác nào ngoài

cách định nghĩa lí luận về nó. Tất nhiên, nếu lí luận chỉ mới khám phá thêm những tính chất vốn đã có từ trước, hoặc giả là những bước tiến nhỏ của những phong cách cá nhân chưa mang tính quy luật , thì những bước tiến của nó chưa phải là bước tiến của chính phương pháp sáng tác. Nhưng nếu lí luận khám phá và khái quát một cách đúng đắn được những bước tiến cơ bản và mang tính quy luật nói trên của sáng tác, thì đồng thời cũng là đã chứng minh được bước tiến của chính phương pháp sáng tác. Quan niệm phương pháp sáng tác không thay đổi, có lẽ bắt nguồn từ lối lí giải phương pháp sáng tác quá trừu tượng về mặt nội dung như một nguyên tắc phản ánh chung chung. Tư duy lí luận hiện đại đã khám phá phương pháp sáng tác thật ra là một chỉnh thể mang tính hệ thống phức hợp của nhiều yếu tố. Các yếu tố không khi nào đứng yên, và do đó, quan hệ của các yếu tố cũng biến đổi, và thế tất sớm muộn cũng gây ra sự phát triển nội tại của hệ thống. Cho nên chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với tư cách là một phương pháp sáng tác cũng không lệ ngoại. Không cần các nhà lí luận, mà chính nhà văn cũng thừa nhận chân lí đó. Điều lí thú là họ chỉ phản đối những nhà lí luận quan niệm phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa đứng yên mà thôi. Aimatốp nói : "Tôi phản đối những nhà lí luận, những người miêu tả chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như một hệ thống chết cứng, được định hình một cách vĩnh viễn và hoàn chỉnh của sự lĩnh hội và sự khai thác hiện thực. Không, phương pháp nghệ thuật của chúng ta luôn luôn vận động, luôn luôn phát triển"(1).

Nhưng phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa đã và sẽ phát triển những gì và phát triển như thế nào v.v... là điều cần phải được tiếp tục giải quyết. Không phải ngẫu nhiên mà quan niệm của viện sĩ Marcốp hình dung sự phát triển ấy như một hệ thống mở về mặt thi pháp đã được trao đổi bàn bạc suốt mười lăm năm qua. Số người phản đối nhiều ít có lúc khác nhau, nhưng nhìn chung tán thành vẫn là số đông. Thật ra quan niệm của Marcốp cũng là một quá trình được hoàn thiện dần. Ông chính thức nêu ra công thức "hệ thống mở" trong bài báo năm 1972(2) nhân bàn về khả năng hấp thụ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa về mặt thi pháp đối với các phương pháp sáng tác trước nó hoặc ngoài nó. Và gần đây nhất, năm 1983, ông lại viết :

"Chúng tôi xem chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như một hệ thống xác định, tức là một chỉnh thể của những yếu tố cấu thành liên hệ và tác động lẫn nhau. Có nghĩa là, một mặt, về những nguyên tắc

---

(1) *Văn nghệ*, số 40 (997), 1982 (trích lại).

(2) *Về các hình thể của sự khái quát nghệ thuật trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa*. Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 1-1972.

xuất phát của phương pháp nhận thức mácxít – lêninít về thế giới, tính đảng cộng sản, chủ nghĩa nhân đạo xã hội chủ nghĩa, và mặt khác, về những hình thức và phương thức thể hiện cuộc sống bằng hình tượng, về thi pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa"[1]. Có thể thấy, sở dĩ quan niệm của Marcốp được các học giả lớn như các viện sĩ Xuscốp, Khrápsencô, Timôfêép, Nicôlaép, các giáo sư tiến sĩ Mếtsencô, Ốpsarencô cùng nhiều nhà lí luận, nhà văn khác trong và ngoài nước tán thành, là vì nó đúng đắn ở hai điểm cơ bản gắn liền nhau. Một là, thi pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhất là trong hơn một phần tư thế kỉ qua, luôn luôn được phát triển đổi mới, đó là điều mà ngay những người phản đối cũng không thể phủ nhận, vì nó quá rõ ràng trong thực tế sinh động của văn học. Hai là, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa mà ông quan niệm dù có mở rộng đến đâu về thi pháp vẫn được giới hạn bằng tính chân thực nghệ thuật và được chi phối bởi tính đảng cộng sản, như ông đã ngày càng về sau dần dần bổ sung làm sáng tỏ thêm. Cho nên những người phản đối ông như giáo sư tiến sĩ Pêtrôp, Andrêép và nhất là phó tiến sĩ Baxkêvich v.v... mặc dù ít nhiều đều có những điểm đúng đắn, nhưng cho rằng Marcốp chỉ khuyến khích sự phát triển sáng tạo về mặt hình thức nghệ thuật thuần túy và xóa nhòa ranh giới với các phương pháp sáng tác khác, chẳng khác nào đẩy xướng "chủ nghĩa hiện thực vô bờ bến" là thiếu khách quan. Tuy nhiên, quan niệm của Marcốp cũng có những chỗ chưa nói lên đúng thực chất và đầy đủ về sự phát triển của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa cần phải tiếp tục được chứng giải thêm như sau :

Một là, thuật ngữ "hệ thống mở" tuy nói đúng, nhưng chưa thật trúng đặc điểm về sự phát triển của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bởi vì một lẽ giản đơn xưa nay không có phương pháp sáng tác nào "đóng" cả. Từ Cornây đến Môlie, từ Satôbriăng đến Lamáctin, từ Victo Huygô đến Giorgio Xăng, từ Bandắc đến Xtăngđan v.v... đều chứng tỏ chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực đều là "hệ thống mở" cả. Chủ nghĩa hiện thực Nga từ Puskin, Gôgôn, qua Tuôcghênhép, Sécnusépxki, Nêcraxốp đến L.Tônxtôi, Sêkhốp cũng không phải là một hệ thống đóng kín. Chả thế mà, xem Puskin là "bố đẻ" và thừa nhận rằng một cuốn tiểu thuyết của mình khởi đầu được là "nhờ Puskin thần thánh", nhưng về sau L.Tônxtôi có lần nói : "Chao ôi, phải thú thật rằng văn xuôi của Puskin bây giờ đã cũ rồi – không phải cũ vì bút pháp, mà vì cách trình bày. Ngày nay trong khuynh hướng mới, việc chú ý những chi tiết của tình cảm đã thay thế cho việc chú ý đến

(1) *Sự thống nhất hệ thống của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.* Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 1–1983.

các sự kiện. Những truyện của Puskin giờ đây trống trải thế nào ấy"[1]. Đó là đối với người đi trước, người mở đầu ; còn đối với Sêkhốp, người đi sau, ông lại nói : "Anh có biết không, tôi không thể chịu được kịch của Sếcxpia, mà kịch của anh thì còn tồi hơn thế nữa"[2]. Mà đây cũng mới chỉ là xét vấn đề trong phạm vi một nước, nếu mở rộng ra từ góc độ quốc tế thì lại càng như vậy. Chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực ở Pháp, Đức, Anh, Nga khác nhau. Ngay thời Phục hưng, chủ nghĩa hiện thực của Rabơle, Xécvantéx rất khác với chủ nghĩa hiện thực của Sếcxpia. Tóm lại, không hề có phương pháp sáng tác nào đóng kín cả, mà trên cơ sở thống nhất những điểm mấu chốt, đã mở ra nhiều hướng, nhiều chiều, nhiều cung bậc với nhiều thành tố khác nhau.

Vậy đặc điểm riêng về sự phát triển của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa là ở chỗ nào ? Tính đến nay thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã thuộc loại có lịch sử phát triển liên tục dài nhất, tất nhiên phải loại trừ các phương pháp sáng tác trong thời kì tiền tư bản ra. Nhưng vấn đề không phải chỉ là "thượng thọ" mà là "trường sinh". Tiến sĩ Andrêép gọi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là "phương pháp sáng tác sinh động phát triển" ; viện sĩ thông tấn Nôvisencô gọi là "chủ nghĩa hiện thực vĩnh viễn mới mẻ", nghĩa là *một phương pháp sáng tác mãi mãi phát triển* cũng như ý của Aimatốp đã dẫn ra ở trước. Điều này trước hết được quyết định bởi tính chất của chủ nghĩa Mác – Lênin và quá trình cách mạng vô sản. Lênin nói : "Chúng ta hoàn toàn không xem lí thuyết của Mác là cái gì tuyệt đỉnh và không thể vượt qua được. Ngược lại, chúng ta khẳng định rằng, nó chỉ đặt viên đá tảng cho khoa học mà những người xã hội chủ nghĩa còn phải tiếp tục đẩy tới mọi hướng, nếu họ không muốn lạc hậu với cuộc sống"[3]. Và Lênin hoàn thành xuất sắc sứ mệnh lịch sử đó, đã phát triển chủ nghĩa Mác lên thành chủ nghĩa Mác – Lênin. Nhưng chính Lênin lại tiếp tục vạch rõ cần phải tiếp tục học thuyết này của giai cấp vô sản, bằng cách chỉ ra mối quan hệ biện chứng giữa chân lí tuyệt đối với chân lí tương đối. Hiển nhiên, toàn bộ hệ thống chủ nghĩa Mác – Lênin là chân lí tuyệt đối, nhưng không phải trên ý nghĩa siêu hình, mà ở chỗ, chính nó là *tổng số* những chân lí tương đối đã qua, và còn sẵn sàng dung nạp những chân lí tương đối sắp đến. Dĩ nhiên những chân lí tương đối bộ phận đó cũng là chân lí tuyệt đối trong một điều kiện lịch sử nhất định, nhưng so với trường kì lịch sử sẽ trở nên tương đối. Có thể nói, trong lịch sử tư tưởng loài người từ trước đến nay chưa có một học thuyết

---

(1) *Toàn tập*, T. 46. Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1934, tr. 18.

(2) *Bàn về văn học và nghệ thuật*. Nxb Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1958, T. I, tr. 145.

(3) Lênin. *Toàn tập*, T. IV, tr. 191 (tiếng Nga).

nào tự thừa nhận có tính tương đối và quan niệm chân lí là một quá trình tiệm cận. Nhưng chính đó lại là một trong những biểu hiện rực rỡ nhất của chân lí tuyệt đối trong chủ nghĩa Mác – Lênin. Và cũng chính nó làm cho chủ nghĩa Mác – Lênin không ngừng phát triển, không bao giờ lạc hậu so với cuộc sống và những thành tựu khoa học của loài người.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa lấy chủ nghĩa Mác – Lênin làm cơ sở ý thức hệ và tư tưởng chỉ đạo, cho nên cũng không thể khác được. Xét trên nhiều hướng tổng quát, có thể nói chủ nghĩa Mác – Lênin phát triển bao nhiêu, thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng phát triển bấy nhiêu. Nhưng cũng cần lưu ý thêm rằng trên một ý nghĩa nào đó, đối với chủ nghĩa Mác – Lênin, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chỉ là sự vận dụng, quán triệt, "tái nhận thức" trở lại trên bình diện nghệ thuật. Chủ nghĩa Mác – Lênin là chân lí tuyệt đối khách quan, nhưng đến lượt mình, sự vận dụng của các nghệ sĩ hiện thực xã hội chủ nghĩa là một quá trình tiệm cận, một quá trình chiếm lĩnh đầy gay go phức tạp, quanh co, khúc khuỷu. Nghĩa là sự vận dụng tối ưu – với con tim nóng nhất và khối óc lạnh nhất có thể được – của nghệ sĩ hiện thực xã hội chủ nghĩa đối với chủ nghĩa Mác – Lênin trong một lúc nào đó rất có thể trở nên rất dung tục so với sự vận dụng tối ưu sau đó, và cứ như thế mãi. Nói khác đi, trong từng giai đoạn cụ thể, sự vận dụng đúng đắn của chúng ta đối với chủ nghĩa Mác – Lênin bao giờ cũng là sự đúng đắn có giới hạn, sự đúng đắn tương đối so với thực chất của chủ nghĩa Mác – Lênin. Một lần tranh luận về nhu cầu của công chúng sân khấu ngày nay, M. Gorki cho rằng : "Họ chỉ cần chất anh hùng... Nhưng Vladimia Ilich khẳng định rằng, họ cần chất trữ tình, cần Sêkhốp, cần có sự thật hằng ngày nữa"(1). Thủy tổ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa mà cũng còn có chỗ chưa hiểu hết cách nhìn của các tác giả kinh điển, huống chi là các nhà văn hậu bối. Tóm lại, chủ nghĩa Mác – Lênin là một quá trình tiệm cận chân lí, sự thấm nhuần nó của các nhà văn lại là một quá trình tiệm cận khác, do đó, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không thể không là một quá trình phát triển không ngừng. Toàn bộ sáng tác ưu tú, và từ đó tổng kết thành lí luận hiện thực xã hội chủ nghĩa là "chân lí tuyệt đối" trong giai đoạn vừa qua, sẽ trở nên "tương đối" trong giai đoạn sau. Có nghĩa là, lí luận và sáng tác ở giai đoạn sau, muốn đi đến "chân lí tuyệt đối" của chính mình thì phải tiếp tục tìm tòi, bổ sung, và có khi có chỗ phải sửa đổi. Nếu lí luận và sáng tác vẫn như cũ – và tình trạng này thường không tránh khỏi – thì là vì trí tuệ và cảm hứng bị trì trệ. Nhưng tình trạng ngưng đọng này cho dù có kéo dài bao nhiêu cũng là tạm thời,

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 688.

và cuối cùng chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ phải là sự trăn trở, đổi mới về sáng tác, và từ đó, về lí luận.

Mặt khác, phải xét vấn đề từ cơ sở xã hội là cuộc cách mạng vô sản, một cuộc cách mạng toàn diện và triệt để chưa từng có trong lịch sử, nhưng cũng chính vì thế mà người ta càng nhận rõ đây là một cuộc cách mạng lâu dài, gian khổ, nhiều quanh co khúc khuỷu, không hề có chút thẳng tắp. Chính Mác, người khởi xướng ra cuộc cách mạng này, đã nói : "Cách mạng vô sản... luôn luôn tự phê phán, thường thường tạm dừng lại bước tiến của mình, quay lùi trở lại để làm lại từ đầu những việc hầu như đã làm được xong xuôi rồi, chế giễu thậm tệ tất cả những sự rụt rè, yếu đuối, khốn khổ của những ý đồ cách mạng lúc đầu của mình ; các cuộc cách mạng đó dường như quật ngã kẻ địch của mình xuống chỉ là để cho kẻ địch đó lấy thêm ở đất lên những sức lực mới và lại ngóc đầu dậy trước mắt mình hung dữ hơn ; các cuộc cách mạng đó luôn luôn lùi xa hơn nữa trước sự bao la vô tận của các mục tiêu của mình, cho đến khi cuối cùng tạo ra được một tình thế khiến không thể nào lùi được nữa, và chính ngay hoàn cảnh cũng thét lên : Hic Rhodus, hic salta : hoa hồng đây rồi, đây là chỗ nhảy múa" (*Ngày 18 tháng Sương mù của Luy Bônapác*). Có thể thấy, chưa nói đến thế giới đại đồng trong tương lai, chỉ nói bước quá độ từ nay đến đó cũng là một quá trình gay go phức tạp "tiến", "lùi" của những giai đoạn chiến lược, của những thời kì sách lược. Phản ánh và tác động vào một quá trình hiện thực như vậy, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa phải luôn luôn tỏ ra năng động, linh hoạt, phát triển và đổi mới, thì mới làm tròn sứ mệnh của mình. Mặt khác, tất cả các dân tộc trên thế giới đều được cuốn vào guồng máy của cách mạng vô sản, sẽ đều tiến lên chủ nghĩa xã hội và chủ nghĩa cộng sản. Nhưng đúng như Lênin đã nói "Không phải tất cả các dân tộc đều đi đến đó bằng những biện pháp hoàn toàn giống nhau ; mỗi dân tộc sẽ mang đặc tính của mình vào hình thức này hay hình thức khác của chế độ dân chủ, vào loại này hay loại khác của nền chuyên chính vô sản, vào nhịp độ này hay nhịp độ khác của công cuộc cải tạo xã hội chủ nghĩa đối với các mặt của đời sống xã hội" *(Bàn về sự xuyên tạc chủ nghĩa Mác trong "Chủ nghĩa kinh tế quốc dân")*. Từ đây, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không những xuất hiện, mà phải xuất hiện cho thích hợp với các khí hậu và các màu da. Và nếu giai cấp lãnh đạo và Đảng tiền phong phải "trở thành dân tộc" như Mác và Ăngghen đã nói, thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng phải như vậy. Có nghĩa là, khi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được du nhập và phát triển ở một nước nào đó thì nó

phải thích ứng với những điều kiện lịch sử – xã hội và nhất là phải hấp thu cho được những tinh hoa trong truyền thống văn hóa của dân tộc đó. Và từ đó, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ được phát triển theo chiều rộng cả về lượng lẫn chất. Tóm lại, có thể nói chủ nghĩa Mác – Lênin và lí tưởng cộng sản còn tồn tại và phát triển thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng sẽ tồn tại và phát triển – nếu không muốn nói là mãi mãi thì cũng là còn vô cùng lâu dài, mà trí tuệ của khoa học xã hội ngày nay chưa có thể đoán định được hạn độ của nó. Đương nhiên, phát triển đến một độ dốc dào nào đó, việc thay đổi thuật ngữ cho thích hợp hơn với thời kì mới là một điều hoàn toàn có thể hình dung được.

Hai là, mặc dù không tách rời với nội dung, nhưng chia chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ra thành những nguyên tắc xuất phát và thi pháp, viện sĩ Marcốp dồn sức chứng minh chủ yếu vào việc "mở rộng về thi pháp" mà thôi, còn những nguyên tắc xuất phát thì dường như đứng yên. Thảng hoặc ông cũng có nói đến những sự tiến triển về nhận thức, về đề tài, nhưng đó là những vấn đề tuy thuộc nội dung, song không thật trúng vào phương pháp sáng tác, hơn nữa cũng chỉ tuyên bố chứ không chứng giải. Thật ra, nếu thi pháp là cho nội dung, thì sự mở rộng, sự phát triển ở đây phải được quan niệm là song hành. Tất nhiên không thể phủ nhận có khi nội dung phát triển, nhưng thi pháp vẫn gần như cũ, ngược lại, có khi nội dung cơ bản vẫn như thế, nhưng thi pháp khá mới mẻ. Nghĩa là có tính độc lập tương đối và tính năng động của thi pháp – bất cứ sự đổi mới đúng đắn nào của thi pháp cũng đem lại sự mới mẻ về nội dung, chí ít ra là ở những sắc thái. Nhưng nếu xét từ bản chất và toàn cục, thì nội dung bao giờ cũng giữ vai trò quyết định trong việc phát triển của thi pháp.

Trước hết, tính đảng cộng sản mà theo cách nói của Marcốp là một trong những nguyên tắc xuất phát, cũng phát triển. So sánh *Suối thép* của Xêraphimôvích, *Chiến bại* của Phađêép, *Đất vỡ hoang* của Sôlôkhốp v.v... với *Và một ngày dài hơn thế kỉ* của Aimatốp ; nhà nghiên cứu Xô viết Đmitriép cho rằng "tính đảng vẫn là tính đảng, nhưng nội dung lịch sử và sự thể hiện thẩm mĩ của nó phong phú thêm"(1). Quả vậy, nội dung chiến lược, sách lược của Đảng tiến triển theo quá trình cách mạng thì nội dung lịch sử – cụ thể của tính đảng cũng biến đổi theo. Nhưng còn phải xét xem sự tiến triển của nó ngay trên cấu trúc khái quát, trên

(1) Tạp chí *Những vấn đề văn học*, số 10–1983, tr. 13.

quan niệm, quan điểm về nó có bổ sung thêm yếu tố gì mới. Bởi vì dẫn theo sự phát triển của lịch sử, văn học không những biến đổi theo nội dung lịch sử – xã hội, mà còn chuyển hóa ở đặc trưng và chức năng, bản chất, thuộc tính và quy luật của chính nó nữa. Cũng có thể đây vốn là những yếu tố đã tồn tại từ trước, nhưng sau này mới khái quát nên được bởi vì có thêm độ dày của thực tiễn sáng tác.

Như đã nói, từ chỗ xem tính đảng như là sự di chuyển của phạm trù chính trị xã hội vào trong văn học đến chỗ xem tính đảng như một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ kết tinh trên cả ba bình diện ý thức hệ, nhận thức luận và thi pháp, như một hệ thống bao gồm cả tính tư tưởng, tính chân thực và tính nghệ thuật, đã là một sự tiến triển. Nhưng không phải chỉ có thế. Bản thân hệ thống không bao giờ đứng yên, vì các yếu tố của nó luôn luôn phát triển. Quả vậy, trên cơ sở sự phát triển vô cùng phong phú của thực tiễn sáng tác, các bình diện tính tư tưởng, tính chân thật, tính nghệ thuật trở thành tính đảng nói trên, ngày cũng được quan niệm mới mẻ hơn.

Tư tưởng trong tác phẩm văn học là tư tưởng thi ca, là nhiệt hứng (pathos), là tư tưởng cảm xúc, không phải ở dạng lí trí, thuần lí, mà quyện chặt với tình cảm. Nó là lí trí đã chín muồi, nhuần nhuyễn. Đã đành, tác phẩm văn học có tính đảng là một kiến giải, một đề nghị, một phán xét, bộc lộ sâu sắc tính khuynh hướng của nhà văn. Nhưng tất cả những điều đó phải thật tâm huyết gan ruột, tràn đầy trong lòng mới phát lộ ra bên ngoài. Sự bày tỏ thái độ một cách nhợt nhạt, sự lặp lại nói theo một cách hời hợt những chân lí cho dù to tát, nhưng chưa biến nó thành của chính mình, thì tuyệt nhiên không thể làm nên tính tư tưởng của tác phẩm. Sự căng thẳng của ý chí và trí tuệ, sự dồi dào của cảm xúc, khi đã đạt đến sự hài hòa, kết tinh, sẽ cháy bùng trong tư duy nghệ thuật của nhà văn, dẫn dắt họ đến những mục tiêu đa diết bằng những con đường có khi gần như trực giác, bản năng.

Tác phẩm không chỉ là một văn bản, mà là một quá trình. Nó bắt nguồn từ hiện thực khách quan, thông qua chủ quan nhà văn và đến với bạn đọc. Tính chân thật của tác phẩm phải được xét qua tất cả các khâu trong suốt quá trình ấy. Trước hết tính chân thật yêu cầu tác phẩm văn học phải phản ánh đúng đắn bản chất hoặc một vài khía cạnh bản chất của hiện thực khách quan. Nhưng phản ánh trong tác phẩm văn học phải đi đôi với việc biểu hiện thế giới chủ quan của nhà văn bao gồm quan điểm lập trường, phương pháp tư tưởng, cá tính, sở

thích v.v... Nhưng khách quan và chủ quan ở đây không hề là dấu cộng, mà là sự chuyển hóa lẫn nhau. Cái khách quan tự nó không đi thẳng vào tác phẩm văn học, mà trước hết nó phải chuyển hóa thành cái chủ quan. Tác phẩm văn học, do đó, đối với cái khách quan chỉ có quan hệ gián tiếp, và nó là con đẻ trực tiếp, nói đúng hơn, nó là sự khách thể hóa, "vật chất hóa" cái hình tượng – hay hệ thống hình tượng trong tinh thần nhà văn. Triệt để đả phá và vạch rõ ranh giới với lập trường duy tâm, các nhà lí luận mácxít hiện nay đang đi sâu khám phá nguyên tắc chủ quan này trong sáng tác. Và một hệ quả dây chuyền của nguyên tắc chủ quan này là phản ánh trong văn học phải đi liền với sáng tạo.

Tính chân thật trong văn học, do đó, chỉ thống nhất chứ không đồng nhất với tính chân thật trong đời sống. Lại nữa, tác phẩm văn học là một lời tâm sự, một dịp tâm tình, một thông điệp thẩm mĩ, nó phải được công chúng tiếp nhận, mới trở thành một sản phẩm xã hội, nếu không, nó chỉ là một bức thư không địa chỉ. Tính chân thật của nó, do đó, phải nằm trong "tầm đón" của công chúng. Những điều mà tác phẩm nói lên, mặc dù chân thật, lại rất đỗi chân thành, nhưng hoặc là quá cũ kĩ, hoặc ngược lại quá cao siêu, đều bị ném trả về để rồi phải tự phong kín lại, trở thành một phế phẩm tinh thần, còn thua cả chất thải trong sản xuất vật chất.

Tính nghệ thuật là một vấn đề cực kì phức tạp, không phải chỉ là vấn đề hình thức. Nhưng hãy cứ bắt đầu bằng hình thức nghệ thuật cũng đã thấy quan niệm về nó không đứng yên, mà ngày càng có nhiều cách nhìn đầy đủ thỏa đáng hơn. Người ta thường nói về mối gắn bó giữa nội dung và hình thức, qua hình thức để nói nội dung, do đó nếu hình thức hay thì nội dung hay, và ngược lại. Thật ra không phải như vậy. Không có hình thức tự nó hay hoặc dở. Chỉ có sự phối hợp hay hoặc dở của hình thức đối với nội dung mà thôi. Do đó chỉ có hình thức mang tính nội dung mới thật sự có tính nghệ thuật. Và những hình thức như vậy có mối liên hệ hệ thống trong toàn chỉnh thể tác phẩm, chứ không phải là dấu cộng của những yếu tố riêng lẻ. Và nếu trong chỉnh thể tác phẩm nội dung được triển khai theo nhiều bộ phận, nhiều bình diện, nhiều cấp độ, thì hình thức mang tính nội dung cũng vậy. Có nghĩa là sự thống nhất biện chứng giữa hình thức với nội dung, ngoài cung bậc của toàn chỉnh thể tác phẩm, còn phải thể hiện ở từng bộ phận, từng bình diện và từng cấp độ như vậy. Ngay đối với những nhà văn lão luyện, thì hình thức nghệ thuật cũng không phải là cái gì có sẵn, mà phải tìm tòi phát hiện đối với từng tác phẩm cụ thể.

Có thể thấy các yếu tố tổ thành đã phát triển như vậy, thì thế tất như một hệ thống, tính đảng cộng sản cũng sẽ được quan niệm ngày càng mới mẻ hơn. Nhưng vấn đề cũng không phải chỉ như vậy. Nếu tính đảng là một hệ thống bao gồm nhiều yếu tố, thì đến lượt mình, chính nó lại là một yếu tố của một hệ thống lớn hơn. Trong hệ thống bao quát hơn này, mỗi yếu tố mặc dù vốn đã được xác định, lại cần định nghĩa thêm trong mối tương quan với các yếu tố hữu quan. Tính đảng là phạm trù và khái niệm trung tâm, quan trọng nhất của lí luận văn học mác xít, nhưng nếu lí giải nó một cách cô lập, cho dù có cố gắng nói đầy đủ đến đâu cũng không thể thực sự hiểu được toàn diện bản chất đích thực của nó. Còn phải đặt nó trong một hệ thống phạm trù và khái niệm về bản chất và chức năng xã hội – thẩm mĩ của văn học, mới hiểu thêm được thực chất của nó. Nhưng vấn đề quan thiết ở đây là trong mấy mươi năm qua, các khái niệm hữu quan nói trên như tính giai cấp, tính nhân dân, tính dân tộc, chức năng của văn học v.v... đã được lí giải thêm nhiều phần mới mẻ, thì thế tất tính đảng vốn đã không đứng yên, lại có thể và cần thiết phải phát triển hơn nữa. Thí dụ tính đảng là biểu hiện tập trung cao độ của tính giai cấp, nếu tạm diễn đạt theo lối toán học thì tính đảng là một hàm số (fonction) của tính giai cấp, do đó khi quan niệm về tính giai cấp phát triển, thì tính đảng cũng không thể không "biến thiên" theo. Trước đây, vì chịu ảnh hưởng ít nhiều của "chủ nghĩa thành phần", tính giai cấp thường được lí giải một cách siêu hình, cô lập và tĩnh tại, nhưng ngày càng được nhìn nhận một cách biện chứng, nghĩa là nó có liên đới, phát triển và chuyển hóa. Không thể có tính người chung chung vĩnh hằng bất biến, nhưng không phải là không có sự giống nhau có mức độ giữa một số giai cấp trong một bối cảnh lịch sử nhất định. Thậm chí lại có tình trạng chuyển hóa về mặt tư tưởng ý thức giữa những bộ phận nhất định ngay giữa hai giai cấp thống trị và bị trị, trong những điều kiện lịch sử nào đó. Lại cũng phải chú ý sự diễn biến của tính giai cấp theo từng giai đoạn – có thể trước tiến bộ sau mới lạc hậu – trong vận mệnh lịch sử của từng giai cấp. Cách lí giải về tính giai cấp như vậy không những làm cơ sở cho sự thống nhất giữa tính đảng với tính nhân dân và tính dân tộc chân chính mà còn cả với chủ nghĩa nhân đạo nữa. Cụ thể là tính đảng kế thừa tất cả những truyền thống nhân đạo trong quá khứ, kể cả chủ nghĩa nhân đạo của giai cấp tư sản trong thời kì đầu, và phát triển nó trên một cơ sở mới. Nếu trước đây có xu hướng phủ nhận chủ nghĩa nhân đạo, hoặc tỏ ra dè dặt, thì ngày nay có thể

hoàn toàn khẳng định rằng một nền văn học có tính đảng cộng sản là một nền văn học giương cao ngọn cờ "chủ nghĩa nhân đạo hiện thực".

Chính vì tất cả những điểm tiến triển nói trên của tính đảng cộng sản, xét đến cùng đã và đang là nguyên nhân sâu xa đem lại sự phát triển cho mọi thành tố từ nội dung đến thi pháp của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Thi pháp phát triển thì đã rõ, dưới đây sẽ nói về sự phát triển của nhân vật trung tâm và việc điển hình hóa.

Văn học Xô viết giữa những năm năm mươi trở về sau, từ Lêônốp với *Rừng Nga*, Sôlôkhốp với *Số phận con người*, Ôveskin với *Chuyện thường ngày ở huyện* đến Bưcốp, Raxputin, Bôndarép, Vampilốp, Ghenman, Suksin, Aimatốp v.v..., mặc dù vẫn không cắt đứt với truyền thống cũ, nhưng nhân vật trung tâm đã có nhiều tiến triển mới mẻ. Qua một trường hợp cụ thể tương đối đặc biệt là hai tập *Đất vỡ hoang* ra đời cách nhau ba mươi năm mà hành động của tập II chậm rãi hơn bởi những suy tư của nhân vật chính, cũng hình dung được điều nói trên. Vẫn là một Đavưđốp đấy, nghĩa là rất nhất quán ở tính cách của một người cộng sản ở nông thôn Xô viết trong bước đi ban đầu của công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội, nhưng tính cách ở tập II phong phú nội tâm hơn, nhìn đời không một chút giản đơn, nhìn người càng phức tạp, và do đó buộc phải luôn luôn nhìn lại mình.

Có thể nói một cách rất tổng quát, nghĩa là có bao hàm khía cạnh tương đối, nếu nhân vật trung tâm trong văn học giai đoạn trước kia, chủ yếu chỉ được triển khai trên bình diện xã hội – chính trị (mối quan hệ giữa con người và xã hội, với giai cấp, với đoàn thể v.v...), thì về sau còn được triển khai thêm với những bình diện tinh thần – luân lí (những cá tính đạo đức trong những quan hệ người phức tạp hơn), bình diện triết học – lịch sử (con người với lịch sử, con người với quá khứ, hiện tại, tương lai), bình diện triết học – sinh thái (con người với thiên nhiên, con người với môi trường) v.v... Được triển khai thêm trên nhiều bình diện như vậy, không phải đưa con người ra khỏi xã hội với những vấn đề chính trị luôn luôn nóng bỏng trong thời đại ngày nay, mà chính là để hiểu nó toàn diện hơn, và từ đó lí giải khía cạnh chính trị xã hội của nó đích thực và có hiệu quả hơn. Cũng không phải là xé nát, đập vụn con người ra từng mảnh mà chính là để lí giải nó một cách hữu cơ hơn. Xưa kia, Lão Tử đã từng nói : "nhân thân, tiểu vũ trụ", sau này, như Rabơle cũng định nghĩa con người là "vũ trụ thu gọn" (microcosme). Muốn thật sự hiểu cái "tiểu vũ trụ", cái "microcosme" này,

dứt khoát phải tiếp cận nó từ nhiều bình diện, bởi vì chính như Lênin đã nói : "Người ta không bao giờ có thể nhận thức được cái cụ thể một cách hoàn toàn. Một tổng số vô hạn những khái niệm chung, những quy luật v.v... mới đem lại cái cụ thể trong tính toàn thể của nó"(1). Không phải ngẫu nhiên mà mãi đến năm 1977 trong Hiến pháp Liên Xô mới ghi lại cái câu trong *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản* : "Sự tự do phát triển của mỗi người làm điều kiện cho sự tự do phát triển của mọi người". Đó là kết quả của một quá trình chiêm nghiệm cái chân lí : chỉ khi nào tôn trọng đến từng con người chân chính, thì mới thật sự đem lại lợi ích cho con người. Văn học Xô viết, do đó, nói như nhà phê bình Dêlinxki, đã chuyển mạnh sang việc khắc họa những "con người xã hội cụ thể, đời sống tâm lí được miêu tả một cách toàn diện"(2). Tất nhiên, mỗi nhà văn thực hiện điều đó theo mức độ và cách thức riêng của mình. Có người như Suksin chuyên phát hiện và khắc họa những tính cách và số phận hết sức độc đáo. Nhưng ngay như bác đánh xe cho chủ tịch nông trường Davuđốp cũng chất chứa một kho chuyện kể với vô vàn nhận xét hết sức độc đáo về nhân dân và thế sự.

Tất nhiên không thể và không nên có những cá tính độc đáo, những nội tâm phong phú tự thân để rồi tự ngắm nghía. Văn học Xô viết đề cao hơn con người là để cho họ tự giác chủ động chịu trách nhiệm của chính mình trước nhân dân và lịch sử.

Sống trong lịch sử, anh chịu trách nhiệm về lịch sử
Anh chịu trách nhiệm về tất cả
Về những chiến thắng và quang vinh
Về những khổ đau và lỗi lầm

(Lugốpxki : *Giữa thế kỉ*)

Nhưng trách nhiệm cao nhất của con người trước cuộc sống là phải tham gia vào việc biến đổi nó theo chiều hướng tốt lên. Và cái mới của văn học Xô viết mấy mươi năm qua về mặt này là ở chỗ ra sức đề cao những con người không phải chỉ đối diện, nhìn nhận và tác động đến thế giới bằng những lí thuyết và định đề có sẵn, mà là những con người thật sự dám nghĩ, dám làm, dám chịu trách nhiệm, ra sức tìm tòi những phương án, những kế sách chưa từng có để giải quyết những vấn đề chưa ai giải quyết được trong cuộc sống. Và muốn làm như thế, phải

(1) *Bút kí triết học*. Sđd, tr. 314.

(2) *Con đường đi đến con người*. Tạp chí *Tình hữu nghị giữa các dân tộc*, số 4–1965, tr. 244.

có đầu óc phê phán thói bảo thủ trì trệ, nhất là những thứ đội lốt "chính thống". Tinh thần phê phán này cũng góp phần làm nên "sự nhức nhối của trí tuệ" có tính chất chính luận trong văn học. Mácтunốp trong *Chuyện thường ngày ở huyện* mở đầu cho loại nhân vật này.

Với một nội tâm phong phú, không đơn giản một chiều, với một ý thức trách nhiệm đầy tính chủ động, lại giàu óc phê phán đối với những mặt trái ngày càng tinh vi trong cuộc sống, những nhân vật trung tâm mới trong văn học Xô viết còn nổi lên bởi tinh thần tự phân tích, tự phê phán, giàu suy tư, chiêm nghiệm. Đó cũng là một nguyên nhân cơ bản làm nên khuynh hướng tâm lí – triết học : *Và một ngày dài hơn thế kỉ, Lựa chọn, Quy luật của muôn đời*. Những nhân vật chính ở đây trung thực với cuộc đời, nhưng cũng rất chân thật với chính mình. Tiếp xúc với những nhân vật này, có thể bắt gặp những sự thật trần trụi của tâm hồn, một chủ nghĩa hiện thực nghiêm nhặt của tâm linh. Tất nhiên cái cao cả xen lẫn cái bình thường, cái tốt đẹp xen lẫn cái kém cỏi, nhưng không phải được phô bày một cách tự nhiên chủ nghĩa mà luôn tự cọ xát, tự thanh lọc theo chiều hướng chân thiện mĩ. Chức năng giáo dục của văn học thật ra là ở chỗ gợi cảm gợi nghĩ cho bạn đọc tự giáo dục. Nói nhà văn là kĩ sư của tâm hồn, thật ra họ chỉ nêu ra những tâm hồn biết tự xây dựng. Những nhân vật trong văn học Xô viết gần đây hoàn thành tốt đẹp hơn những thiên chức đó. Một nhân vật trong *Quy luật của muôn đời* của Đumbátdê triết lí rằng, tâm hồn của con người nặng lắm, nặng hơn thân xác gấp trăm lần, mỗi chúng ta không mang nổi tâm hồn của mình đâu, huống hồ chỉ còn cần xốc nó lên, chúng ta hãy giúp đỡ nhau nâng xốc tâm hồn mình lên. Nhiều nhân vật trong văn học Xô viết trước kia, như Paven Corsaghin đã cho những câu châm ngôn tưởng cũng đã đủ dùng suốt đời. Nhưng đây lại là một ý thơ – và cũng chính là một ý đời – càng giúp chúng ta tiếp tục sống chính ngay cái lí tưởng ấy nhưng với những chiều sâu mới mẻ.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong văn học nước nhà từ kháng chiến chống Pháp đến chống Mĩ, chiều hướng phát triển trước hết cũng là được đo bằng những phẩm chất tư tưởng – thẩm mĩ của loại nhân vật trung tâm này. Lí tưởng chiến đấu từ độc lập dân tộc đến chỗ bắt gặp chân lí của thời đại, tầm vóc của nhân loại. Trước kia máu của các chiến sĩ Điện Biên chỉ "sẽ xanh tươi đồng ruộng Việt Nam". Còn giờ đây, quả tim của chị Lí còn đập mãi, không phải chỉ cho quê hương, cho Tổ quốc, mà còn cho "lẽ phải, cho loài người". Nhưng lí tưởng càng

cao, thì tinh thần hi sinh càng lớn. Đối với nhân vật chính trong *Bất khuất*, cái chết mới chỉ là thử thách sơ thiểu. Tất nhiên đây mới chỉ là sự tiến triển trên bình diện chính trị xã hội. Trên bình diện tâm lí đạo đức tinh thần, thì đây lại là những con người có tâm hồn đa diện, hài hòa. Lí tưởng càng cao đẹp, thì chất người càng bộc lộ dồi dào. Chị Sứ hiên ngang trước quân thù tàn bạo, nhưng lại rất hiếu thảo với mẹ hiền, chung thủy với chồng con, đùm bọc em út, nhường nhịn dịu dàng với đồng chí, bà con làng xóm, tha thiết với buổi ấu thơ và quê hương xứ sở.

Sau khi đã hoàn toàn giành lại giang sơn về một mối, biết bao nhiêu vấn đề nóng bỏng đã và đang đặt ra trong chặng đường đầu tiên của cả nước cùng đi lên chủ nghĩa xã hội. Chúng ta vui mừng nhận thấy những tác phẩm văn học gần đây như *Thời gian của người, Sao đổi ngôi, Mùa lá rụng trong vườn, Lối rẽ trên đường mòn, Hạt mùa sau, Đứng trước biển, Giấy trắng, Đối thoại sông Đà, Tôi và chúng ta, Mùa hè ở biển* v.v... đã đi thẳng vào những vấn đề gay cấn, phanh phui những mặt tiêu cực trong xã hội và đề ra những cách giải quyết. Có thể nói, tuy ở mức độ và sắc thái riêng biệt, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam đã bước đầu nhập chung vào đại lộ chuyển mình của văn học Xô viết trong mấy thập kỉ qua. Sở dĩ như thế trước hết bởi vì nó đã bắt đầu ôm ấp trong lòng mình một loại nhân vật "quen mà lạ". Nếu trước đây chủ yếu là những nhân vật tiêu biểu cho một tập thể mang tính chất nêu gương, thì giờ đây lại là những nhân vật có vận mệnh và tính cách độc đáo, đấu tranh nội tâm mãnh liệt, chủ động, tích cực, dám tự mình chịu trách nhiệm trước cuộc đời.

Khi nhân vật trung tâm đã có những thay đổi như vậy, tất nhiên cũng góp phần ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp, mang lại sự tiến triển cho việc điển hình hóa và thi pháp. Hai mặt này rất gắn bó nhau, nhưng có khác nhau về phạm vi và cấp độ. Ở đây chỉ có sự giao thoa, chứ không trùng hợp, bởi vì tính cách là trung tâm chứ không phải là duy nhất trong tác phẩm, nó được thể hiện ra bằng thi pháp, nhưng được quyết định bằng những nội dung lịch sử – xã hội cụ thể. Trong văn học Xô viết vốn có từ trước, nhưng gần đây này nở phổ biến hơn hiện tượng khắc họa những hình tượng loại hình, tượng trưng, ước lệ v.v... Điều này có nhiều nguyên nhân phức hợp. Trước hết, đó cũng là do quán triệt ngày càng toàn diện tính chất đa nguyên của chủ nghĩa Mác. Sẽ là thiếu lí do nếu cho rằng những cách xây dựng nhân vật trong văn học cổ đại và trung cổ, trong chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn

lại là những vườn cấm đối với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong văn học cổ đại và trung cổ, thường có loại "nhân vật mặt nạ" (personnage masque) với những đặc điểm cố định và nhằm thực hiện một chức năng đã định : anh hùng, công chúa, vai trung, vai nịnh. Trong chủ nghĩa cổ điển, nói thật nghiêm nhặt chỉ có những nhân vật loại hình : "Viết mỗi người phải theo thật sát bản chất của nó" (Boalô). Trong chủ nghĩa lãng mạn lại là những hình tượng phi thường, ngoại lệ. Mà ngay trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, ngoài điển hình là chủ yếu ra, còn những hình tượng huyền thoại, ngụ ngôn, lãng mạn theo kiểu các phương pháp sáng tác khác. Ví dụ hình tượng Mêphiste với mọi sự huyền diện trong *Phaoxt* của Gớt, những con vật trong truyện của Crulốp, những hình ảnh lãng mạn trong tiểu thuyết của Oan Xcốt v.v... Tất nhiên tất cả những cách xây dựng hình tượng này sẽ được cải tạo, sử dụng lại theo đúng quan niệm nghệ thuật về con người của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Mặt khác, cách xây dựng nhân vật "phi hiện thực" nói trên của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng quán triệt tính chất cải tạo về mặt mục đích của chủ nghĩa Mác. Nếu quả chỉ nhằm giải thích thế giới thôi, thì không gì tốt bằng tái hiện một cách chân thật tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình qua đó có thể thấy được con người và cuộc sống vừa ở bản chất vừa ở dạng cụ thể cảm tính. Nhưng chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đặt trọng điểm ở chỗ cải tạo, chứ không phải ở chỗ phản ánh. Dĩ nhiên muốn cải tạo tốt, phải phản ánh cho đúng. Tính chân thật vẫn phải là một yêu cầu quan trọng. Nhưng như trên đã nói, quan niệm về tính chân thật cũng không còn như cũ. Bản thân văn học không phải là sự thật, mà chỉ là cách nói, cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ về sự thật, nó nằm trong lĩnh vực ý thức chứ không phải trong tồn tại. Do đó, nếu có nhiều cách che giấu sự thật thì cũng có nhiều cách nói lên sự thật. Điển hình hóa dĩ nhiên là một cách nói về sự thật. Nhưng các hình tượng "phi hiện thực" khác vẫn là những cách nói lên sự thật. Còn như cho rằng, chẳng hạn hình tượng tượng trưng dễ dẫn đến lối biểu tượng hai mặt, thì không thỏa đáng. Bởi vì chính ngay sự thật cũng có nhiều nghĩa. Huống chi khi sự thật đó đã được phản ánh vào trong văn học, một lĩnh vực đặc thù mang tính chất đa nghĩa. Người ta chẳng phải đã và sẽ tiếp tục bàn mãi ngay về những điển hình trong tác phẩm hiện thực đó sao ?

Các hình tượng huyền thoại, ước lệ, tượng trưng tuy rất khác nhau, nhưng đều giống nhau ở chỗ thiếu mặt cá thể hóa, thiên về mặt loại

hình. Giáo sư Gulưga viết : "Hình tượng loại hình trong nghệ thuật là một thứ hình tượng mô tả theo đường viền. Nó sơ lược hơn hình tượng điển hình nhưng dung lượng nó lớn hơn. Tính cụ thể của nó không biến mất, nó chỉ mất đi phần nào tính trực quan. Chúng ta biết rằng bên cạnh tính cụ thể - cảm giác, còn tính cụ thể - lôgíc được xây dựng nên từ những trừu tượng. Tính cụ thể nghệ thuật là một khâu trung gian giữa hai loại hình cụ thể này. Hình tượng điển hình gần với tính cụ thể - cảm giác, còn hình tượng loại hình gần với tính cụ thể - khái niệm hơn... Hình tượng loại hình tuy ít những nét cá thể, nhưng lại tác động mạnh mẽ tới cảm xúc của công chúng. Nó dành một khoảng tự do cho trí tưởng tượng làm việc"(1). Ở những hình tượng loại hình này có sự chuyển hóa hoặc giao tiếp giữa thông tin thẩm mĩ và thông tin lí lẽ của ngôn từ. Với tư cách là nghệ thuật, văn học triệt để khai thác chức năng thông tin thẩm mĩ của ngôn từ để xây dựng hình tượng. Nhưng với tư cách khoa học, các tác phẩm chính luận, triết học cũng thường dùng hình tượng - minh họa ít có màu sắc cá thể cảm tính, nhưng lại giàu ý nghĩa khái quát để thuyết minh cho chân lí mình muốn chứng minh. Điều này giải thích tại sao, một khi yếu tố triết luận về cuộc sống được tăng cường, thì nhân vật thiên về tính chất loại hình cũng xuất hiện nhiều trong văn học.

Tóm lại, phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ mở rộng về thi pháp, mà còn mãi mãi phát triển từ hạt nhân là tính đảng cộng sản đến mọi thành tố từ nội dung đến hình thức.

KẾT LUẬN

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VỚI TÀI NĂNG CỦA NHÀ VĂN

Dù có phát triển đến đâu, thì chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng không vượt qua một đặc điểm và quy luật khắc nghiệt của sản xuất tinh thần nói chung, của sáng tạo nghệ thuật nói riêng : số lượng là vô nghĩa, chỉ có chất lượng mới đáng kể. Mà chất lượng bao giờ cũng quý hiếm. Ở đây tuyệt nhiên không hề có quy luật lượng đổi thành chất một cách giản đơn. Không nên ngạc nhiên, cũng như bất cứ phương pháp sáng tác nào khác, trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa rồi cũng có ba loại tác phẩm : kiệt tác rất hiếm, một tỉ lệ khá hơn là xem

(1) *Loại hình hóa trong nghệ thuật. Khoa học triết học*, số 2-1975, tr. 76.

được, và tuyệt đại đa số sẽ nhanh chóng trở nên giấy loại. Không có gì lạ, nếu trong chủ nghĩa hiện thực phê phán có biết bao nhiêu tác phẩm thua kém hẳn *Iliát và Ôđixê,* thì đại đa số tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa cách xa trời vực với những kiệt tác trong quá khứ. Lỗi không phải ở phương pháp chugn của cả trào lưu, mà là ở sự quán triệt vào phương pháp riêng của từng nghệ sĩ. Bao giờ cũng vậy, kiệt tác chỉ là con đẻ tinh thần trực tiếp của những tài năng lớn. Cho nên cũng như bất kỳ phương pháp sáng tác nào trong quá khứ, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa rất quý tài năng. Nói như Giăng Phrêvin, chủ nghĩa Mác không đẻ ra được tài năng, mà chỉ giúp cho tài năng phát triển thuận lợi hơn. Cũng vậy, bản thân chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không tự đẻ ra được tài năng, nó chỉ giúp cho tài năng phát triển dễ dàng hơn mà thôi. Cho nên đối với từng nghệ sĩ cụ thể, tính ưu việt của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chỉ mới nằm trong *thế khả năng.* Kết tinh những phẩm chất mới của thời đại và ý thức hệ, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chỉ cung cấp những khả năng chung, và chỉ biến thành *hiện thực* khi nào tính ưu việt của nó được tái sinh lại một lần nữa trong phương pháp riêng của từng nghệ sĩ. Biểu hiện và vận dụng những nguyên tắc trong phương pháp chung của cả trào lưu, phương pháp riêng của từng nghệ sĩ, phong cách độc đáo cùng chất lượng của nó còn phụ thuộc vào vốn sống, vốn chính trị, vốn văn hóa làm cơ sở của tài năng của họ. ở đây là cả một quá trình rèn luyện gay go và gian khổ, lâu dài và phức tạp. Nói theo cách của A.Blốc, chỉ có những tác phẩm nào, mà qua đó "nhà văn hoàn toàn tự đốt cháy mình", mới trở nên kiệt tác được.

Chương XXXI. LÍ LUẬN VĂN HỌC VỚI VIỆC DẠY VĂN Ở TRƯỜNG PHỔ THÔNG

I - LÍ LUẬN VĂN HỌC VỚI VIỆC ĐÀO TẠO GIÁO VIÊN VĂN

Trong chương trình khoa Ngữ văn ở các trường đại học sư phạm, bộ môn Lí luận văn học được xem như một bộ môn mang hai chức năng : vừa là bộ môn khoa học cơ bản, vừa là bộ môn khoa học cơ sở. Với tư cách là một khoa học cơ bản, bộ môn Lí luận văn học có nhiệm vụ trang bị cho sinh viên một hệ thống những kiến thức về toàn bộ những phương diện căn bản, quan trọng nhất của văn học như : đặc tính chung của văn học với tư cách là một hình thái ý thức xã hội đặc biệt, một nghệ thuật ngôn từ, tác phẩm văn học cùng với những thành phần cấu trúc của nó, phương pháp xem xét, nghiên cứu tác phẩm văn học từ đặc trưng loại thể của nó, quá trình phát triển của văn học và cốt lõi chủ yếu của quá trình đó là sự hình thành và phát triển các phương pháp sáng tác. Toàn bộ những kiến giải trên đây về văn học được trình bày dưới ánh sáng của những quan điểm triết học và mĩ học Mác - Lênin và đường lối văn nghệ của Đảng Cộng sản Việt Nam. Hệ thống kiến thức cơ bản này được trình bày như một hệ thống khái niệm nhằm giải thích đầy đủ bản chất, nhiệm vụ, chức năng, đặc trưng và quy luật hình thành, phát triển của văn học. Mỗi khái niệm lí luận văn học đều được xem xét và nghiên cứu một cách lịch sử - cụ thể, có nghĩa là được xem xét và nghiên cứu đầy đủ từ cấu trúc nội tại, quá trình hình thành và phát triển, cùng mối liên hệ của nó với các khái niệm khác. Mỗi một khái niệm lại được xác định một cách tương đối ổn định, khoa học bằng cách lựa chọn cho nó một thuật ngữ tương ứng. Như vậy, với tư cách là một bộ môn khoa học cơ bản, bộ môn Lí luận văn học trang bị cho sinh viên khoa Ngữ văn các trường đại học sư phạm đầy đủ những tri thức khoa học về văn học để thực hiện mục tiêu đào tạo họ thành giáo viên dạy môn Tiếng Việt và Văn học ở trường phổ thông trung học, đồng thời có đủ tri thức để giảng dạy chính bộ môn đó ở trường phổ thông trung học hoặc ở các trường đại học, cao đẳng khác.

Với tư cách là một khoa học cơ sở, bộ môn Lí luận văn học có nhiệm vụ làm cho sinh viên biết sử dụng được những kiến thức cơ bản về lí luận văn học đã được học vào việc học tập tốt các bộ môn chuyên ngành khác như Lịch sử văn học (Lịch sử văn học Việt Nam và Lịch sử văn học nước ngoài), Phương pháp giảng dạy văn học...

Như vậy, toàn bộ những kiến thức cơ bản về lí luận văn học phải trở thành những phương tiện, công cụ có hiệu lực giúp cho sinh viên dễ dàng tiếp thu các bộ môn văn học khác, phải trở thành một cái vốn công cụ tốt – cơ sở khoa học cho sinh viên chiếm lĩnh khoa học văn học. Do đó, ngoài việc trang bị cho sinh viên những kiến thức cơ bản về quan điểm văn nghệ, về đối tượng, nhiệm vụ, bản chất và đặc trưng của văn nghệ..., bộ môn Lí luận văn học còn phải trang bị cho sinh viên những tri thức về phương pháp, giúp họ vận dụng được những hiểu biết lí thuyết của mình vào việc học tập, nghiên cứu và sau khi ra trường, giảng dạy được văn học trong các trường phổ thông trung học. Ở đây, chúng ta phải nhấn mạnh một điều : việc giảng dạy lí luận văn học cho người đi dạy văn hoàn toàn không giống với việc dạy lí luận văn học cho người sáng tác văn học.

Muốn trở thành người học tốt môn Văn ở trường đại học sư phạm, muốn trở thành người dạy tốt môn Văn ở trường phổ thông sau này, sinh viên khoa Ngữ văn trước hết phải học tốt bộ môn Lí luận văn học, điều này đã trở thành một nguyên lí. Khi khẳng định rằng nghiên cứu văn học là một khoa học – khoa văn học – chúng ta không chấp nhận việc xem xét những thành tựu nghiên cứu văn học như những hiện tượng ngẫu nhiên, may rủi. Không có đầy đủ tri thức về văn học thì không có cách gì có thể tiếp cận các hiện tượng văn học một cách đúng đắn, không thể có cách gì khám phá, phát hiện bản chất, đặc rưng, quy luật cũng như giá trị của chúng. Bởi lẽ, nghiên cứu văn học là một khoa học, nó có hệ thống quan điểm, hệ thống phương pháp, hệ thống kĩ thuật và công cụ của nó, và, cũng giống như tất cả các khoa học khác, kết quả nghiên cứu của nó cũng là những chân lí xác thực, có thể định lượng, định tính và được kiểm nghiệm trong thực tiễn văn học nghệ thuật. Tất nhiên, chúng ta không thể không chú ý đến tính chất riêng biệt của khoa học văn học do đối tượng nghiên cứu của nó - các hiện tượng văn học - quy định. Một công trình nghiên cứu văn học tốt vẫn mang đầy đủ sắc thái tươi mát, sinh động của văn chương, vẫn không đi vào xã hội học dung tục, đó là điều cũng từng nhận thấy. Nhưng nếu không có đầy đủ nội dung khoa học, không nói lên được một cách đúng đắn, chính xác cái nghĩa lí của văn chương, thì cái tươi mát sinh động kia còn có ý nghĩa gì ?

Chỗ khó khăn nhất đối với một sinh viên khoa *Ngữ văn* là làm sao chiếm lĩnh được thật đầy đủ, sâu sắc hệ thống kiến thức cơ bản do bộ

môn Lí luận văn học cung cấp, biết vận dụng một cách chủ động và thành thạo những kiến thức đó như một cái vốn công cụ tinh xảo của mình trong khi học tập và nghiên cứu văn học ở trường cũng như trong việc giảng dạy văn học ở trường phổ thông sau này. Nắm vững được bộ môn Lí luận văn học, sinh viên khoa *Ngữ văn* cùng một lúc đã được trang bị về cả ba mặt : quan điểm, kiến thức và phương pháp, toàn bộ những yếu tố làm thành phương pháp luận nghiên cứu văn học, do đó, chẳng những họ có khả năng học tốt môn Văn ở bậc đại học mà còn có khả năng dạy tốt môn Văn ở trường phổ thông sau này. Đồng thời, chúng ta cũng biết rằng việc chuẩn bị cho một sinh viên khoa *Ngữ văn* ở đại học sư phạm tốt nhất là tạo cho họ một tiềm năng tự lực nghiên cứu và giảng dạy văn học, tự lực rèn luyện và bồi dưỡng trình độ chuyên môn và nghiệp vụ trong các giai đoạn công tác sau này. Bộ môn Lí luận văn học và bộ môn khoa học phải làm nhiệm vụ có tầm xa đó. Đáp ứng yêu cầu của Cải cách giáo dục, đáp ứng yêu cầu của việc đổi mới cách dạy văn trong các nhà trường phổ thông hiện nay, chúng ta cần đào tạo những con người biết làm chủ trong lĩnh vực nghiên cứu và giảng dạy văn học, biết xử lí một cách nhanh chóng, chính xác, thông minh và sáng tạo trước những hiện tượng văn học, trước những yêu cầu và nhiệm vụ mới mẻ của phương pháp dạy văn trong chương trình Tiếng Việt và Văn học cải cách ở trường phổ thông và trong sách giáo khoa cải cách. Những yêu cầu đó lại càng khẳng định : việc dạy thật tốt bộ môn Lí luận văn học và việc học thật tốt bộ môn Lí luận văn học ở đại học sư phạm là hoàn toàn cần thiết.

II – LÍ LUẬN VĂN HỌC VỚI GIÁO VIÊN VĂN Ở TRƯỜNG PHỔ THÔNG TRUNG HỌC

Việc giảng dạy văn học trong nhà trường phổ thông nhiều năm gần đây gặp nhiều khó khăn, đưa đến hiệu quả là chất lượng giảng dạy và học tập môn Văn ở trường phổ thông trung học thấp kém, tới 80% học sinh phổ thông không thích học môn Văn (công bố của Vụ phổ thông cấp III tại một hội nghị giảng dạy văn học năm 1980). Từ năm 1973, Phạm Văn Đồng đã đưa ra lời cảnh cáo, báo động cho toàn ngành Văn là : "Hiện nay ở trường phổ thông có hiện tượng dạy văn theo điệu sáo".

Bộ môn Văn học trong thời kì Pháp thuộc đã từng bị khinh rẻ, sau Cách mạng tháng Tám đã được trả lại vị trí quan trọng trong nhà trường, trong những năm kháng chiến chống Pháp đã như được hồi sinh, đầy sức sống mới, được nhìn nhận như một bộ môn có sức mạnh to lớn, có nhiệm vụ giáo dục một cách có hiệu quả cho thanh, thiếu niên lòng yêu nước và lí tưởng cách mạng, tinh thần dân tộc và ý thức dân chủ, tinh thần nhân đạo cộng sản chủ nghĩa và tinh thần quốc tế vô sản.

Sau thời kì hòa bình được lập lại năm 1954, lại được bổ sung, nhấn mạnh thêm về khía cạnh nghệ thuật, khía cạnh thẩm mĩ, bộ môn Văn đã phát huy tác dụng được một thời gian khá dài, đến nay dường như lại trở thành sáo mòn, lại trở thành một bộ môn không được cả thầy giáo và học sinh ưa thích, lại trở thành bộ môn mà hiệu quả giáo dục thấp nhất trong các nhà trường phổ thông. Đó thực là một điều đáng lo ngại và đau xót. Phải chăng vì chương trình, người dạy, cách dạy văn ? Phải chăng vì người học, cách học, cách sử dụng và đánh giá môn Văn ? Phải chăng vì những khó khăn trước mắt của nền kinh tế đã nảy sinh những quan niệm xã hội không có lợi cho việc học văn, dạy văn ? Phải chăng chúng ta đã nói hết về văn rồi, đến mức những điều nói hay nhất về văn những năm trước đây nay đã trở thành sáo mòn, và, không có gì đáng sợ hơn là không còn gì để nói nữa ? Những nguyên nhân khách quan và chủ quan thì có nhiều, nhưng đứng từ góc độ của bộ môn Lí luận văn học, chúng ta thấy rằng điều chủ yếu, điều quan trọng là chúng ta chưa thật sự coi việc học tập, nghiên cứu và giảng dạy văn học là một công việc khoa học, chúng ta chưa quyết tâm hoặc chưa đủ sức đưa việc học văn và dạy văn trong nhà trường phổ thông vào quỹ đạo mới. Công việc giảng dạy và học tập văn học là một hoạt động nhận thức mang tính khoa học đầy đủ như các khoa học tự nhiên và xã hội khác, đó là một hoạt động nhận thức có ích cho việc trang bị những kiến thức cần thiết cho một con người trong giai đoạn chuẩn bị bước vào cuộc sống. Ở đây thường có sự nhầm lẫn trong việc hiểu biết về tính tự phát và tính tự giác của việc trang bị cho học sinh những kiến thức văn học (cũng giống như quan niệm về việc dạy nghề trồng lúa ở một nước nông nghiệp lạc hậu). Chính vì vậy, chưa có một chương trình thật hoàn chỉnh và có hệ thống để trang bị những kiến thức cơ bản về văn cho học sinh các lứa tuổi từ cấp dưới lên cấp trên, chưa có một cương lĩnh khoa học thật mới mẻ và có hiệu lực để bồi dưỡng năng lực văn cho một con người theo mục tiêu đào tạo con người mới – con người xây dựng chủ nghĩa xã hội. Chúng ta cũng chưa làm cho việc dạy văn trong nhà trường đạt tới mức độ là nếu học sinh không được học văn ở các lớp học trong nhà trường phổ thông của chúng ta thì sẽ phải chịu một thiệt thòi to lớn, một khoảng trống mà không thể có nơi nào bù đắp nổi tốt hơn nhà trường. Chính vì vậy, việc dạy Lí luận văn học, một phương diện quan trọng để trang bị những kiến thức cơ bản về môn Văn cho học sinh phổ thông, một phương thức hết sức có hiệu quả để bồi dưỡng năng lực văn cho học sinh phổ thông là một công việc cần thiết. Khi khảo sát toàn bộ những bài thi học sinh giỏi văn toàn quốc – những bài được giải – chúng ta thấy rõ một điều : trong những bài văn ưu tú của những học sinh giỏi văn đó, cái đáng chú ý là *bài nào cũng*

mang tính trội về lí luận văn học, ngoài những ưu điểm khác đáng ghi nhận. Trong thực tế của ngành giáo dục, các trường, lớp năng khiếu văn đều hình như không ai bảo ai, hết sức tập trung chú ý bồi dưỡng cho học sinh những kiến thức cơ bản về lí luận văn học. Phải chăng từ đó có thể rút ra một kết luận : nếu chúng ta giảng dạy tốt bộ môn Lí luận văn học cho học sinh các trường phổ thông trung học nhất định sẽ tạo nên một bước chuyển biến mới, đáng kể trong việc dạy văn và học văn ở các trường phổ thông trung học.

Như chúng ta đã biết, nhiệm vụ của bộ môn Văn học trong nhà trường – nhiệm vụ chuyên biệt – là trang bị năng lực văn cho học sinh. Phạm Văn Đồng khi phát biểu về vấn đề dạy văn đã gợi ý cụ thể, đầy đủ về việc này. Năng lực vẫn được hiểu một cách khái quát gồm ba mặt : năng lực cảm thụ, năng lực tư duy, năng lực diễn đạt, và cả ba mặt ấy gắn chặt với nhau, bổ trợ cho nhau làm thành một trình độ tổng hợp trong một con người. Cái hay cái đẹp của văn, cái nghĩa lí sâu xa của văn, cái sức mạnh tổng hợp của văn chỉ được tiếp nhận khi con người có năng lực văn ở một trình độ nhất định. Về thực chất, năng lực văn lại chính là năng lực người, bởi lẽ nó toàn diện và cần thiết đối với việc hình thành trình độ tối thiểu của một con người có ích cho xã hội. Khi nhấn mạnh trong một câu văn, một bài văn "ngoài cái hay cái đẹp của văn ra, còn biết bao nhiêu cái hay cái đẹp khác nữa về tâm hồn, về tư tưởng, về lẽ sống", Phạm Văn Đồng đã khẳng định, việc học văn là một quá trình rèn luyện toàn diện. (Bài nói chuyện với giáo viên dạy văn cấp III năm 1973).

Bộ môn Lí luận văn học sẽ giúp các giáo viên dạy văn ở trường phổ thông trong việc trang bị cho các em học sinh những phương tiện và công cụ quan trọng để hình thành năng lực văn, đó là những khái niệm cơ bản, những kiến thức cơ bản của bộ môn. Dù cho những kiến thức ấy có trừu tượng, khô khan, khó hiểu, dù cho việc truyền đạt những kiến thức ấy có khó khăn đến mấy đi chăng nữa, việc trang bị những kiến thức ấy cho học sinh phổ thông vẫn là một việc làm cần thiết không tránh khỏi, giống như việc nhất thiết phải trang bị cho học sinh những kiến thức khó khăn, phức tạp khác của môn Toán học, môn Vật lí hoặc môn Hóa học và Sinh học. Đồng thời, bản thân những kiến thức ấy ngày nay cũng đã được sử dụng một cách khá thông thường và phổ biến, ngày càng phong phú và đa dạng trong xã hội hiện đại (trên sách báo đài phát thanh, truyền hình) tùy theo mức độ phát triển của khoa học tự nhiên và xã hội nói chung và khoa nghiên cứu văn học nói riêng. Chúng ta không nên dạy lí luận văn học cho học sinh phổ thông một cách rời rạc và nếu nói một cách nghiêm khắc là tùy tiện kèm theo với bài giảng văn hoặc văn học sử, mà phải dạy theo một chương trình hoàn chỉnh, chương trình này được xây dựng theo một hệ thống riêng.

III - LÍ LUẬN VĂN HỌC VỚI VIỆC HÌNH THÀNH NĂNG LỰC VĂN CHO HỌC SINH PHỔ THÔNG

Việc hình thành và bồi dưỡng *năng lực cảm thụ thẩm mĩ* cho học sinh phổ thông là một công việc hết sức cần thiết nhưng cũng vô cùng khó khăn bởi vì nếu không có năng lực cảm thụ thẩm mĩ tốt thì học sinh cũng không thể học văn tốt được. Trước hết, chúng ta phải thấy rằng, không phải chỉ từ khi đến trường học văn, học sinh mới có cảm xúc thẩm mĩ, mới có năng lực cảm thụ cái đẹp. Nhưng chỉ từ khi được học tập ở nhà trường thì năng lực cảm thụ thẩm mĩ vốn có ấy mới trở nên đúng đắn, mạnh mẽ, giàu sức phát triển, đó là chỗ mạnh cần khẳng định của môn Văn trong nhà trường. Học sinh được tiếp xúc với văn học ngay từ khi còn nhỏ, thông thường là kết hợp với nghệ thuật như qua lời ru của mẹ, nghe hát, xem tranh có chú thích, nghe ngâm thơ, xem kịch, xem phim... Tùy từng mức độ, ở từng người, trẻ em đã thấy được, đã phân biệt được một cách đại thể cái gì là tốt, cái gì là xấu, cái gì hay, cái gì không hay, cái gì đẹp, cái gì không đẹp. Cơ sở để nhận thức văn học một cách tự phát, cảm tính, hồn nhiên và vô thức của trẻ em là những cảm xúc thẩm mĩ tự nhiên, ban đầu, những cảm xúc này được hình thành như một năng lực bẩm sinh, hồn nhiên nhưng rất mạnh, rất dai dẳng và lâu bền, đúng hoặc sai cũng đều như vậy. Vì thế khi học sinh tới trường thì người thầy giáo dạy văn phải thông qua môn Văn mà uốn nắn, sửa chữa, bồi dưỡng và nâng cao cái cảm xúc thẩm mĩ tự nhiên đó của trẻ em lên thành cái có ý thức, cái đúng đắn, chắc chắn, vững bền. Hạt nhân của công việc này là : trên cơ sở trang bị những khái niệm về văn học, người dạy văn từng bước làm cho học sinh hiểu được cái đẹp là cái có lí, cái có ích, là cái có thể giải thích, đánh giá và diễn đạt ra một cách tương đối rõ ràng, là cái có thể gọi tên, có thể định lượng ra trong những khái niệm trừu tượng. Thông qua ngôn ngữ, cái đẹp trong văn học đến với học sinh trước hết ở hình thức của nó như hình ảnh, nhịp điệu, sau đó mới đến nội dung của nó như ý nghĩa, bài học về cuộc sống, và cả hình thức lẫn nội dung ấy hòa quyện với nhau làm thành cái hồn của nó, cái chất văn của văn học. Câu ca dao "Con cò bay lả bay la" có cái đẹp rất tự nhiên cả về hình ảnh lẫn nhịp điệu. Con cò tuy không được miêu tả, nhưng màu trắng và dáng dấp thanh mảnh của nó là một điểm sáng trong câu thơ. Cái dáng bay của con cò tuy không được miêu tả nhưng cái nhịp điệu bay lả, bay la là một sắc thái uyển chuyển làm đẹp câu thơ. Cái đẹp của câu thơ là một nét đẹp trong sáng, thơ mộng của cuộc sống đồng quê được đưa vào văn học. Con cò bay vào trong thơ cũng là con cò bay vào trí tưởng tượng của trẻ em làm cho trẻ em thấy cuộc sống đẹp hơn, thi vị hơn, đáng yêu hơn, tất nhiên những cái đó ban đầu trẻ em chỉ nhận thức được như một cái gì bất chợt, tự nhiên, không biết diễn tả

ra sao cả. Nhiệm vụ của người thầy giáo dạy văn, nhiệm vụ của bộ môn Lí luận văn học là làm cho học sinh cảm thụ được cái đẹp một cách tự giác, một cách có ý thức từ hình ảnh và nhịp điệu của tác phẩm văn học, từ ý nghĩa và những bài học đường đời của tác phẩm văn học, từ ngôn ngữ của tác phẩm. Đó là nhiệm vụ đầu tiên, chẳng những góp phần phát triển năng lực văn của học sinh mà còn tạo cơ sở để bồi dưỡng năng lực tư duy, năng lực sống cho học sinh trong cuộc sống trí tuệ, tình cảm và đời thường.

Việc dạy lí luận văn học ở trường phổ thông còn có khả năng bồi dưỡng *năng lực tư duy* cho học sinh, năng lực tư duy nói chung và năng lực tư duy trừu tượng, năng lực tư duy lí luận nói riêng. Năng lực tư duy này sẽ trở thành phương tiện để giúp các em học tốt môn Văn, và quan trọng hơn, sẽ trở thành hạt nhân trong sự phát triển tính cách của các em, đặc biệt là xây dựng ý thức làm chủ thực sự trong học tập và sinh hoạt, xây dựng khả năng tìm tòi, phát hiện một cách độc lập và sáng tạo, đồng thời có chủ kiến, có lí lẽ để đánh giá, để bảo vệ những suy nghĩ đúng đắn của mình. Năng lực tư duy trước hết là năng lực phát hiện vấn đề, đặt vấn đề trước một đối tượng, một hiện tượng của cuộc sống hiện thực, trong nhà trường, đó là những hiện tượng khoa học, văn học.

Tác phẩm văn học (hoặc các hiện tượng văn học khác) xuất hiện trước các em học sinh như một câu hỏi, câu hỏi này buộc học sinh phải tìm được không phải một mà nhiều cách tiếp cận, nhiều cách lí giải. Việc phát hiện được vấn đề của tác phẩm văn học ở nhiều bình diện khác nhau sẽ là cơ sở, phương hướng của nhiều con đường tìm kiếm khác nhau. Với tư cách là những công cụ quan trọng, bộ đồ nghề cần thiết những kiến thức tối thiểu về lí luận văn học sẽ giúp đỡ các em trong việc phát hiện vấn đề, tìm ra con đường tiếp cận để bước vào phân tích tác phẩm văn học. Ngay từ khi sắp xếp, lựa chọn và sử dụng cái khái niệm công cụ, học sinh đã bước vào lĩnh vực tư duy, và khi phân tích, đánh giá, thưởng thức được tác phẩm là lúc học sinh bắt đầu hình thành những kĩ năng tư duy, bắt đầu hình thành năng lực tư duy nói chung. Năng lực này một khi được hình thành và bồi dưỡng đầy đủ, nó sẽ phát triển và trở thành bản lĩnh, cốt cách của người học sinh không phải chỉ ở phạm vi học văn, mà còn ở phạm vi con người toàn diện, và rất biện chứng, nó lại góp phần làm cho năng lực cảm thụ thẩm mĩ của học sinh được nâng lên một trình độ cao hơn.

Bộ môn Lí luận văn học ngoài việc bồi dưỡng năng lực cảm thụ, năng lực tư duy cho học sinh phổ thông còn có khả năng và nhiệm vụ bồi dưỡng năng lực diễn đạt cho họ nữa. Trong thực tiễn học văn và dạy văn, một khi học sinh đã không cảm thụ tốt và tư duy tốt thì họ càng không thể nào diễn đạt tốt bằng văn học được, và ngược lại, nếu học

sinh không biết diễn đạt tốt, thì cả cái cảm và cái nghĩ tốt của học sinh cũng không còn có giá trị nữa. Chẳng thế mà trong tác phẩm *Nghệ thuật thơ ca* của mình, Boalô, nhà mĩ học, nhà lí luận của chủ nghĩa cổ điển Pháp thế kỉ XVII, đã khuyên các nhà văn : "Trước khi học viết phải học suy nghĩ đã". Yêu cầu diễn đạt đối với học sinh phổ thông có thể được cụ thể hóa qua các mức độ khác nhau : trình bày được một cách có trật tự và hệ thống những ý kiến của mình ; khẳng định được chỗ nào là chỗ chính, chỗ phụ, chỗ mạnh, chỗ yếu của những ý kiến đó ; bảo vệ được những ý kiến của mình bằng cách đánh giá, phân tích, so sánh với các ý kiến khác ; và ở mức độ cao hơn, biết trình bày toàn bộ những hiểu biết của mình bằng những luận điểm, luận cứ đúng đắn, chính xác, biết chứng minh, giải thích một cách khoa học để bảo vệ, khẳng định những ý kiến của mình. Vấn đề đặt ra là, nếu học sinh muốn có ý kiến về văn học chẳng hạn, thì tất nhiên học sinh phải có tri thức về văn học. Chính vì vậy, hệ thống khái niệm lí luận văn học sẽ trang bị cho học sinh ở bước đầu tiên cái vốn tri thức đó. Sau này, khi học sinh phát triển trưởng thành thì cái vốn tri thức ấy sẽ trở thành quen thuộc, sẽ được vận dụng thành thạo và trong quá trình đó lại được bổ sung và nhân lên một cách đáng kể. Năng lực diễn đạt, về thực chất, là một loại năng lực tổng hợp, nó bao gồm cùng một lúc toàn bộ năng lực của học sinh. Tất nhiên, toàn thể các phân môn trong bộ môn Văn ở trường phổ thông đều góp phần hình thành năng lực văn cho học sinh, nhưng bộ môn Lí luận văn học phải làm nên cái cốt lõi trong đó. Nhà trường phổ thông của chúng ta trong một thời gian dài quá chú trọng đến môn giảng văn là một hiện tượng chưa thật đúng và chưa thật trúng. Nhiều giáo viên văn tập trung hứng thú vào việc làm cho học sinh say sưa học môn Văn trong giờ giảng văn. Làm được như vậy, thực ra cũng đã rất tốt, nhưng không thể chỉ từ đó mà có thể nâng cao năng lực văn cho học sinh. Để hình thành và bồi dưỡng năng lực văn học cho học sinh phổ thông, vai trò của việc giảng dạy lí luận văn học ở trường phổ thông là cực kì quan trọng. Đồng thời, vai trò của phân môn tập làm văn, một môn học tổng hợp buộc học sinh phải bộc lộ tính cách của mình ra trong những bài nói và bài viết cũng hết sức quan trọng.

Trên đây chúng ta đã nói đầy đủ về ý nghĩa của bộ môn Lí luận văn học ở cả ba mặt : giúp cho sinh viên khoa *Ngữ văn* của các trường đại học sư phạm học giỏi môn Văn, giúp cho người thầy giáo dạy văn ở trường phổ thông dạy tốt môn Văn, và đặc biệt là giúp cho học sinh phổ thông hình thành và phát triển năng lực văn.

Phần bốn
PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

CHƯƠNG XXXII. ĐẠI CƯƠNG VỀ PHƯƠNG PHÁP LUẬN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

Theo cấu tạo truyền thống thì đến phần *Phương pháp sáng tác*, là kết thúc chương trình cơ sở của bộ môn Lí luận văn học. Nhưng chuyên đề *Phương pháp nghiên cứu văn học* được trình bày tiếp theo đây, không phải là sự thêm thắt tùy tiện, mà xét về mặt nào đó, cũng là do yêu cầu nội tại của bản thân bộ môn. Lí luận văn học không phải chỉ bồi dưỡng quan điểm và kiến thức, mà còn phải rèn luyện bước đầu những phương pháp nghiên cứu cần thiết tối thiểu cho sinh viên. Dĩ nhiên, quan điểm và kiến thức vốn cũng đã có ý nghĩa tiềm năng về phương pháp. Nhưng sự chuyển hóa ở đây không dễ dàng một chút nào, ngay đối với những người đã chính thức làm công tác nghiên cứu. Do đó, không nên để buông trôi, tự phát, mà phải góp phần thúc đẩy nó thành một quá trình tự giác, nghĩa là có gợi ý, có hướng dẫn. Và một khi đã chuyển hóa được thành phương pháp nghiên cứu, cho dù còn rất sơ lược, thì quan điểm và kiến thức mới dần dần được tiêu hóa thực sự. Xét vấn đề ở riêng góc độ này mà nói, *Phương pháp nghiên cứu văn học* là bước quá độ tổng quát từ lí thuyết sang thực hành, mang tính chất tổng kết chương trình cơ sở ở một góc độ khác.

Tất nhiên, những vấn đề về phương pháp nghiên cứu văn học, ở trình độ khoa học hiện nay, đã kết tinh hình thành một bộ môn độc lập với hệ thống riêng của nó : *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*. Nhưng theo một yêu cầu hạn chế là nhằm phục vụ cho việc nghiên cứu khoa học trước mắt của sinh viên (niên luận, khóa luận, luận văn), chuyên đề này chủ yếu chỉ nhằm giới thiệu phương pháp nghiên cứu về những đề tài cơ bản và thường gặp nhất như về tác phẩm, tác giả, nhân vật. Vả chăng đó cũng là những vấn đề chủ yếu mà sau này ra giảng dạy ở phổ thông, người giáo viên trung học thường tiếp cận nhất. Dù sao cũng phải bắt đầu, trong chương I này, giới thiệu vài nét rất sơ lược về phương pháp luận nghiên cứu văn học nói chung.

– PHƯƠNG PHÁP VỚI QUAN ĐIỂM VÀ KIẾN THỨC

Trong nghiên cứu khoa học, ngoài quan điểm và kiến thức ra, thì một vấn đề cực kì quan trọng là phương pháp nghiên cứu. Không phải ngẫu nhiên mà Ăngghen đánh giá toàn bộ thế giới quan của Mác không phải là một học thuyết (doetrine), mà là một *phương pháp*. Đây không hề là sự hạ thấp, mà hoàn toàn đề cao Mác lên đến tột đỉnh. Tất nhiên, nhà nghiên cứu phải có một lập trường đúng đắn, một kiến thức uyên bác, tất cả những điều đó rất quý, nhưng đều nằm trong một trạng thái chung là "cái đã rồi", còn phương pháp – tất nhiên không tách rời với quan điểm và kiến thức – lại là cái "năng sản", nó là vũ khí trực tiếp để khám phá ra những chân lí mới, những kiến thức mới. Trong thực tế, cũng thường gặp những người quan điểm lập trường vững vàng, lại khá thông minh, thậm chí có thể nói đến một sự uyên bác, ấy thế nhưng không thể làm công tác nghiên cứu được. Hoặc giả có "nghiên cứu" ra, thì cũng toàn là những cái người ta đã khám phá lâu đời rồi. Xét cho cùng, nguyên nhân ở chỗ, những quan điểm và kiến thức ở những người này chưa tiêu hóa, hay nói rõ hơn là chưa chuyển hóa thành phương pháp nghiên cứu.

Trong phạm vi nhà trường, có người nói ở tiểu học là "văn hóa – nghe" – do nghe mà có ; ở trung học là "văn hóa – đọc" – do đọc mà có ; và ở đại học là "văn hóa – nghĩ" – tất nhiên cũng phải nghe và đọc, nhưng chủ yếu là do suy nghĩ mà có. Nhưng muốn làm được như thế phải có phương pháp suy nghĩ, phương pháp tư duy.

Thế thì *phương pháp* là gì ? Xét xem một chút về phương diện từ nguyên cũng có ý nghĩa. Từ *méthode* (phương pháp) trong tiếng Pháp có gốc gác ở một từ Hi Lạp có nghĩa là "con đường đi tới : (*meta* : đi tới, *olôs* : con đường). Bàn về tác dụng của phương pháp, Bôicơn người Anh cũng nói : "Đi theo đường, theo lối sẽ đến trước người không có đường có lối". Phương pháp không phải hoàn toàn do ý muốn chủ quan của con người, mà như người ta thường nói, nó "tương đồng" với đối tượng khách quan. Phải dựa vào khách quan mà tìm ra lối đi. Nhưng ở đây chỉ có "tương đồng" (analogue), chứ không phải "đồng nhất" (identique). Phương pháp phải dựa vào quy luật khách quan, nhưng nó đã được nhận thức một cách chủ quan. Paplốp đã định nghĩa phương pháp là "quy luật khách quan được dịch vào trong ý thức con người và được sử dụng một cách tự giác và có kế hoạch, như một công cụ giải thích và biến đổi thế giới". Nói "không đồng nhất" với quy luật khách quan, không phải chỉ vì phương pháp đã "phản ánh thành quy luật nội tại trong tư duy", mà còn bởi vì con người suy ngẫm và hành động đều có mục đích. Chính vì những mục đích nhất định mà con người mới xác

định phương pháp, còn trong tự nhiên chỉ có những quy luật tự phát chứ không thể có những phương pháp mang tính tự giác. Tóm lại, nói một cách chung nhất, phương pháp là con đường dựa vào quy luật khách quan để đưa con người tới những mục đích nhất định trong hoạt động nhận thức cũng như hoạt động thực tiễn.

Phương pháp, do đó, có thể dùng theo một nghĩa rất rộng. Ví dụ, những người mác xít chủ trương đấu tranh giai cấp, lật đổ sự thống trị của giai cấp tư sản thiết lập nền chuyên chính vô sản để tiến lên chủ nghĩa xã hội. Đó là con đường thực tế nhất, đúng đắn nhất, cho nên mới gọi là chủ nghĩa xã hội khoa học. Trong trường hợp này, đấu tranh giai cấp là một phương pháp đúng đắn, đối lập với phương pháp điều hòa giai cấp sai lầm của chủ nghĩa xã hội không tưởng.

Trong phạm vi học thuật, phương pháp là con đường dẫn đến kiến thức. Chính vì thế, mà ở đại học những năm trên, với mục tiêu bồi dưỡng phương pháp suy nghĩ, phương pháp nghiên cứu, các khóa trình chuyên đề không chỉ trình bày một cách áp đặt những kiến thức buộc phải thừa nhận, mà phải chỉ ra chính những con đường dẫn đến những kiến thức đó. Giáo sư Rêviakin nói : "Nếu ở khóa trình cơ bản, nói chung, chỉ cung cấp cái kết quả khoa học, thì khóa trình chuyên đề phải chỉ ra chính con đường nhận thức dẫn đến các kết luận và thành tựu khoa học đó"[1]. Nói một cách khác, xét về mặt nào đó, nếu kiến thức là "cái thế nào" (le comment) thì phương pháp là "cái vì sao" (le pourquoi). Chính vì thế mà có một số vấn đề và dẫn chứng trong giáo trình cơ sở được nêu lại ở đây, nhưng sẽ kèm theo sự giải thích "vì sao" như vậy.

Khác với quan điểm và kiến thức, nhưng phương pháp gắn bó và có tác động chuyển hóa qua lại với quan điểm và kiến thức – ở đây chủ yếu chỉ xét đến kiến thức về xã hội. Song trước hết, phải xét mối quan hệ hữu cơ giữa quan điểm và kiến thức, để tiếp theo khi xét mối quan hệ song phương giữa phương pháp hoặc riêng với quan điểm hoặc riêng với kiến thức, thì mặc nhiên đó cũng là quan hệ "tay ba", mặc dù có phần gián tiếp.

Nói đến quan điểm là nói khi đánh giá một hiện tượng, một sự vật, chủ thể đánh giá xuất phát từ đâu và đứng về phía bên nào. Nói kiến thức là nói mức độ đạt được về chân lí của đối tượng. Như thế quan điểm và kiến thức là thuộc hai bình diện khác nhau khi xem xét sự vật. Tuy vậy, quan điểm cũng có giá trị kiến thức. Ví dụ ý kiến của Trường Chinh về tính đảng của tác phẩm như một phạm trù tư tưởng – thẩm mĩ, trước hết đó là vấn đề quan điểm. Nhưng đồng thời quan điểm này

(1) *Những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy văn học.* Nxb Giáo dục, Mátxcơva, 1972, tr. 240.

cũng có giá trị kiến thức. Cụ thể là nó giúp chúng ta hiểu rõ tính đảng trong tác phẩm không phải chỉ là sự di chuyển phạm trù chính trị vào trong tác phẩm, nghĩa là không phải chỉ bao hàm tính tư tưởng, mà còn phải được xét trên tính chân thật và tính nghệ thuật nữa.

Ngược lại, kiến thức cũng có tiềm năng chuyển hóa thành quan điểm. Ví dụ, trước nay người ta thường nói tính giai cấp là thuộc tính tất yếu của văn học trong xã hội có giai cấp. Sự thật không hoàn toàn như vậy. Nếu đó là tính giai cấp tự giác thì không phải tác phẩm văn học nào cũng có. Bởi vì những tác phẩm như thế, chỉ có thể là con đẻ tinh thần của những nhà văn khi sáng tác rất có ý thức về bản chất và sứ mệnh của giai cấp mình. Như thế chỉ có tính giai cấp *tự phát* mới là thuộc tính tất yếu của văn học trong xã hội có giai cấp. Cho dù nhà văn nói riêng, hay người sáng tác dân gian nói chung không có ý thức tự giác về giai cấp mình, nhưng hình tượng mà họ sáng tạo ra chứa đựng cách cảm, cách nghĩ, qua đó, người đọc vẫn có thể biết được là thuộc về giai cấp nào. Việc phân biệt tính giai cấp tự phát và tính giai cấp tự giác là một bước tiến thêm vào "chân lí của đối tượng", nghĩa là một vấn đề kiến thức. Nhưng kiến thức này cũng có giá trị quan điểm. Cụ thể là nó chống lại những quan điểm máy móc, dung tục, chuyên đi phát hiện những "ý đồ giai cấp" trong bất kì tác phẩm nào.

Mối quan hệ gắn bó giữa quan điểm và kiến thức không những giúp cho người có kiến thức phải trau dồi quan điểm, mà còn thức tỉnh những người có nhiệm vụ bảo vệ và tuyên truyền quan điểm phải ra sức trau dồi kiến thức. Ví dụ, chủ trương văn học phải có tính giai cấp, tính dân tộc nhưng nếu không có kiến thức sâu về tính giai cấp, tính dân tộc, thì quan điểm sẽ trở nên phiến diện, tuyên truyền không ai nghe, từ đó hoặc là sẽ cưỡng chế nếu có quyền thế, hoặc trở nên lố bịch trước những người có hiểu biết hơn. Đặc biệt, đối với những người làm chuyên môn học thuật, mặc dù phải luôn luôn trau dồi quan điểm, nhưng phải ra sức nghiên cứu, khám phá thêm những chân lí mới của đối tượng. Nếu không nghiên cứu, không phát hiện thì nên bớt rêu rao về quan điểm.

Trở lại vấn đề phương pháp, trước hết là nói mối quan hệ giữa nó với quan điểm. Phương pháp cũng có giá trị quan điểm. Ví dụ, phương pháp đấu tranh giai cấp nói trên, nhìn ở góc độ khác, rõ ràng là vấn đề quan điểm, thậm chí là một học thuyết. Ngược lại, bất kì quan điểm nào cũng có tiềm năng chuyển thành phương pháp - quan điểm như thế nào thì sẽ đẻ ra phương pháp như thế. Ví dụ, chủ nghĩa kinh nghiệm phê phán của Makhơ cho rằng chân lí, bản chất của sự vật là ở cảm xúc và kinh nghiệm chủ quan của mình. Do đó, họ đưa ra ngay phương pháp "tiết kiệm tư duy", có nghĩa khi tiếp cận với sự vật, không cần

phải nghiên cứu mổ xẻ, chỉ cần cảm thấy cái cảm xúc của mình như thế nào thì bản chất của sự vật là như thế. Trong văn học cũng vậy. Chủ nghĩa ấn tượng quan niệm rằng văn học không phản ánh bản chất, mà chỉ ghi dấu lại cái ấn tượng đầu tiên của sự vật, cho nên nghiên cứu tác phẩm là kể lại cuộc phiêu lưu của tâm hồn mình qua tác phẩm. Tất nhiên đây là nói phương pháp cơ bản nhất của một quan điểm, một học thuyết, chứ không phải là những thủ pháp, những biện pháp, những thao tác làm việc ít nhiều mang tính chất trung tính mà những người có quan điểm khác vẫn có thể cải tạo, sử dụng lại.

Phương pháp và kiến thức cũng có quan hệ chuyển hóa qua lại. Phương pháp dẫn đến kiến thức như thế nào đã nói ở trên. Nhưng kiến thức – tất nhiên là kiến thức đã tiêu hóa – cũng có giá trị phương pháp. Ví dụ, đọc định nghĩa của Ăngghen trong thư gửi cho Hácônéx chúng ta có được "kiến thức" về chủ nghĩa hiện thực. Nhưng nếu nghiền ngẫm thêm sẽ thấy Ăngghen đã xem vấn đề khắc họa tính cách trong mối liên hệ với hoàn cảnh là một tiêu chí cơ bản để định nghĩa về một phương pháp sáng tác. Vậy thì có thể lấy ngay cái tiêu chí đó để "đo" các phương pháp sáng tác khác. Cụ thể là xét các phương pháp sáng tác trước đó đã đạt đến đâu, và các phương pháp sáng tác sau có những bước tiến hoặc bước lùi như thế nào so với việc "tái hiện chân thật tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình".

Thừa nhận kiến thức có khả năng chuyển hóa thành phương pháp sẽ giải tỏa một ngộ nhận thường cho rằng các nhà nghiên cứu có thành tựu chắc là vốn có một kho tàng về phương pháp. Sự thật không hoàn toàn như vậy. Tất nhiên người ta có thể đúc kết thành một hệ thống phương pháp này nọ. Nhưng cho dù đầy đủ đến đâu, thì đó cũng chỉ là những định hướng tuy quý báu, nhưng còn rất đại khái. Bởi vì nghiên cứu là khám phá ra cái mới, cho dù chút ít, nhưng mỗi một khám phá làm nên được kiến thức mới mẻ là rất cụ thể, độc đáo, phải có những con đường riêng của nó. Phương pháp đi liền với nội dung là vậy. Đã đành có kiến thức mà chưa tiêu hóa, thì chưa chắc đã chuyển hóa thành phương pháp, nhưng nếu không có kiến thức, thì dứt khoát sẽ không có phương pháp nào cả. Nhưng làm thế nào để "tiêu hóa" kiến thức để tìm ra được "những con đường riêng cụ thể" nói trên ? Câu trả lời tuy chưa đầy đủ, nhưng đúng đắn là phải bắt tay vào nghiên cứu, qua nghiền ngẫm, động não, tự tạo ra cho mình một môi trường tiêu hóa. "Nghệ thuật của sự phát hiện lớn lên đồng thời với quá trình tìm tòi phát hiện" như Bôicơn đã nói. Không nghiên cứu, không nên đại luận về phương pháp nghiên cứu. Còn như hiểu biết mỏng manh, lại chưa hề nghiên cứu bao giờ, mà lên lớp cả một giáo trình dày cộp về phương

pháp nghiên cứu, thì quả là đã lập một "kì quan" trong học giới. Xưa kia Luân Biển làm nghề đẽo xe già đời, mà tài nghệ đến mức được vời vào cung đình để trổ những "ngón" tuyệt diệu. Nhưng ông nói đành phải mang những "ngón" (tức là phương pháp) này theo xuống mồ, chứ không thể nào truyền lại cho con được, vì con ông chưa đụng qua chàng đục bao giờ.

II - PHƯƠNG PHÁP LUẬN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC CÙNG CÁC CẤP ĐỘ CỦA NÓ

Sau khi đã sơ bộ định nghĩa phương pháp và xác định mối tương quan với các khái niệm hữu quan như quan điểm và kiến thức, có thể tiến lên tìm hiểu thế nào là *phương pháp luận*. Côpnhin và Xpiếckin cho rằng "Phương pháp luận là học thuyết triết học về các phương pháp nhận thức và cải tạo hiện thực, là sự vận dụng những nguyên tắc thế giới quan vào quá trình nhận thức, vào sự sáng tạo tinh thần nói chung và vào thực tiễn"(1). Như thế phương pháp luận gắn liền, nhưng không phải đồng nhất với thế giới quan, Avécgianốp nói : "Đó không phải đơn thuần là thế giới quan với tính cách một hệ thống những quan niệm về thế giới đã được cố định lại. Phương pháp luận - đó là thế giới quan trong hành động"(2). Các ý kiến này tuy có khác nhau đôi chút, nhưng đều có một điểm thống nhất đúng đắn, ít ra có thể thấy là quan điểm và phương pháp tuy khác nhau, nhưng quan điểm có thể chuyển hóa thành phương pháp như trên đã nói. Và đối với phương pháp luận mác xít thì hạt nhân của nó là phương pháp duy vật biện chứng và phương pháp duy vật lịch sử. Viện sĩ Ilisép nói : "Triết học Mác - Lênin với tính cách là khoa học về các quy luật phổ biến của sự phát triển tự nhiên, xã hội và tư duy, tạo thành một nội dung cơ bản của phương pháp luận, là hạt nhân của phương pháp luận"(3).

Dù sao trở lên cũng mới chỉ nói phương pháp luận chung nhất trên cấp độ triết học. Đối với từng khoa học riêng biệt, tất yếu phải có phương pháp luận riêng cụ thể. Ở đây có thể nhắc đến những cách hiểu dung dị thông thường, nhưng đều có căn cứ. Như ý kiến cho rằng phương pháp luận là lí luận về phương pháp, có nghĩa là một lĩnh vực khoa học nghiên cứu về các phương pháp. Ý kiến khác cho rằng phương pháp luận là hệ thống các phương pháp thích ứng cho đối tượng nghiên cứu

---

(1) *Triết học bách khoa toàn thư.* Mátxcơva, 1964, T.III, tr. 420.

(2) *Những vấn đề phương pháp luận của khoa học hiện đại.* Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1979, tr. 239.

(3) *Những vấn đề phương pháp luận của các khoa học xã hội.* Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1979, tr. 20.

trong từng lĩnh vực khoa học. Có vẻ khác nhau, nhưng hai ý kiến này không mâu thuẫn nhau. Đó là vì khi nói đến lí luận, đến khoa học, tức thì nó phải được triển khai thành một hệ thống luận điểm hoặc tiêu chí. Kết hợp lại, có thể nói phương pháp luận chuyên ngành là lĩnh vực nghiên cứu có hệ thống nhưng phương pháp chung nhất thích ứng cho đối tượng nghiên cứu của chuyên ngành đó.

Nhưng tuyệt đối không nên hiểu phương pháp luận chuyên ngành chỉ bao gồm những phương pháp đặc thù của chuyên ngành đó. Bởi vì tuy khoa học ngày càng được phân ngành một cách chuyên sâu hẹp dần, nhưng không phải là rời rạc, mà có thể tập hợp nhau theo từng lĩnh vực, và được chỉ đạo bởi những quy luật chung nhất của tự nhiên, xã hội và tư duy. Tư duy hình tượng khác với tư duy lôgíc, nhưng vẫn có những quy luật chung của tư duy. Cho nên hệ thống các phương pháp nói trên, được triển khai thành các cấp độ như sau: Cấp độ triết học - Sự vận dụng những phương pháp của triết học mác xít là chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử vào chuyên ngành nghiên cứu ; Cấp độ khoa học chung - Sự vận dụng những phương pháp chung nhất của khoa học như so sánh, diễn dịch, quy nạp, tổng hợp, khái quát v.v... vào chuyên ngành nghiên cứu ; Cấp độ chuyên ngành, tức là những phương pháp đặc thù của chuyên ngành. Cuối cùng cũng có thể kể thêm cấp độ kĩ thuật nghiên cứu.

Đến đây đã có thể trình bày các cấp độ phương pháp luận nói trên trong nghiên cứu văn học. Trước hết, xét từ cấp độ triết học thì vận dụng phương pháp duy vật lịch sử phải nghiên cứu văn học như một loại hình thái ý thức xã hội đặc thù, song vẫn nằm trong kiến trúc thượng tầng, phản ánh bản chất và quy luật của hạ tầng cơ sở, của những điều kiện lịch sử cụ thể trong các hình thái kinh tế – xã hội, nhưng với tất cả tính năng động và tương đối độc lập của nó. Bởi vì cũng như nhiều hình thái ý thức xã hội khác, văn học còn chịu tác động qua lại với chính trị, pháp luật, khoa học, tôn giáo..., và chịu ảnh hưởng những truyền thống của chính mình. Do đó, phải nghiên cứu văn học trong sự phát triển không đều so với cơ sở kinh tế – xã hội. Vận dụng phương pháp duy vật biện chứng, phải nghiên cứu văn học như là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan. Nghĩa là phải xem xét sự phản ánh trong văn học đi đôi với việc biểu hiện, sáng tạo, thông báo và tác động. Ngược lại, khi xem xét những nhiệm vụ, chức năng và tính chất trong biểu hiện, sáng tạo, thông báo và tác động của văn học cũng không thể tách rời nó với việc phản ánh.

Ở cấp độ triết học, nghĩa là ở bình diện thế giới quan này, phương pháp luận nghiên cứu văn học mác xít không thể dung hòa với phương pháp luận của các học thuyết khác. Một số học giả tư sản phương Tây chủ trương "chủ nghĩa đa nguyên về phương pháp luận", có nghĩa là

một thứ phương pháp luận "trung lập về thế giới quan" là không thể chấp nhận được.

Tất nhiên chúng ta không quên một ý kiến nhắc nhở của Lênin cho rằng chủ nghĩa duy tâm triết học là kết quả của việc thổi phồng, bơm to một điểm nào đó quả là có trong thực tế. Do đó, nếu tước đi hệ thống duy tâm của nó, thì chủ nghĩa duy vật thường gạn lại được một đôi hạt nhân hợp lí. Nhưng xét ở góc độ phương pháp luận nghiên cứu thì sự gạn khơi này chỉ ở cấp độ kĩ thuật nghiên cứu. Ví dụ, hoàn toàn từ bỏ nội dung nhân tâm và thế sự, chủ nghĩa cấu trúc đã dồn sức hình thức hóa mọi yếu tố của tác phẩm và không phải là không có phát hiện nào về hình thức tổ chức của tác phẩm. Chẳng hạn, họ rất nhấn mạnh việc kết hợp giữa các yếu tố trong tác phẩm. Tất nhiên không phải là những nhân tố hợp lí này sẽ dẫn đến một khẩu hiệu sai lầm như "cấu trúc hóa biện chứng", mà ngược lại, phải "biện chứng hóa cấu trúc". Trong trường hợp cụ thể này, chúng ta phải thấy mối quan hệ biện chứng giữa chọn lựa và kết hợp các yếu tố trong tác phẩm. Không tự khép kín về mặt phương pháp luận, nhưng kiên trì những nguyên tắc của nó ở cấp độ triết học là như vậy.

Chúng ta lại cũng không quên một ý kiến của Ăngghen là phải làm sao cho chủ nghĩa duy vật luôn luôn có bộ mặt mới với những phát minh mới của khoa học hiện đại. Lí luận văn học và từ đó phương pháp luận nghiên cứu văn học cũng vậy. Đi sâu dần vào thế giới nghệ thuật, ngày nay người ta càng thấy thêm ở nó là sự cải biến thông tin về hiện thực, là một phương tiện giao tiếp thẩm mĩ, là một loại mô hình về hiện thực, được sáng tạo ra với những thao tác tinh vi. Chính vì thế mà chúng ta có thể tiếp cận tác phẩm văn học với một số phương pháp của lí thuyết thông tin, kí hiệu học, lí thuyết mô hình hóa, tâm lí học sáng tạo và "phát hiện học" (euristique) v.v...

Ở cấp độ khoa học chung, phương pháp luận nghiên cứu văn học tất yếu cũng sẽ sử dụng các phương pháp như tổng hợp, khái quát, suy diễn, quy nạp so sánh v.v... như thường thấy. Tất nhiên, tư duy khoa học hiện đại không phải chỉ với những phương pháp thông thường như thế. Phải thấy trong lĩnh vực khoa học chung còn nhiều phương pháp phức tạp và do đó, hiệu nghiệm hơn. Ví dụ phương pháp tiến lên "từ trừu tượng đến cụ thể" được sử dụng rộng rãi kể cả trong chính trị kinh tế học, và tất nhiên với ý nghĩa chung nhất của nó, vẫn có thể vận dụng vào nghiên cứu văn học. Thông thường trong nhận thức nói chung, trong nghiên cứu nói riêng, trước hết phải đi từ cụ thể đến trừu tượng là rất cần thiết và tất yếu, bởi vì "những trừu tượng khoa học... phản ánh giới tự nhiên sâu sắc hơn, đầy đủ hơn"(1). Nhưng mỗi cái

(1) *Bút kí triết học*. Sđd, tr. 189.

trừu tượng chỉ phản ánh được một mặt trong bản chất và quy luật của cái cụ thể. Nó là chất cứng, là không thuần khiết, là không hoàn toàn v.v... Nó chỉ là một giai đoạn trên con đường đi tới nhận thức cái cụ thể...[1]. Do đó, khoa học phải vươn lên bước thứ hai, tức là đi từ "trừu tượng đến cụ thể" và theo Mác, "phương pháp sau này rõ ràng là phương pháp khoa học đúng đắn"[2]. Từ cái cụ thể trước đến cái cụ thể sau, không phải là một vòng tròn khép kín, mà là một đường xoáy trôn ốc. Bởi vì nó không quay về với "điểm xuất phát của trực quan và biểu tượng", mà là vươn lên "sự tổng hợp của nhiều sự quy định..., sự thống nhất của nhiều mặt khác nhau... là quá trình tổng hợp, là kết quả"[3]. Nó là cái cụ thể bậc hai, cụ thể trong lí tính của tư duy. Sở dĩ vẫn gọi là cụ thể bởi vì chỉ có trong tổng thể như vậy, nhận thức mới là hình ảnh gần đúng của sự vật khách quan. Như thế là muốn nhận thức sâu sắc và toàn diện bản chất của sự vật chính là phải xác định cho được cái cụ thể bậc hai đó, tức là vạch ra bức tranh lí thuyết tổng hợp nhiều tính quy định và nhiều quan hệ nội tại của chính sự vật ấy. Ngược lại, muốn tìm hiểu đúng đắn từng mặt bản chất của sự vật, từng tính quy định của nó, cũng đặt nó trong mối tương quan, trong hệ thống của cái cụ thể bậc hai đó. Trong hệ thống đó, mỗi một khái niệm về phạm trù trừu tượng, không phải chỉ tự xác định, mà còn được định nghĩa thêm trong mối tương quan với các khái niệm và phạm trù hữu quan.

Trong nghiên cứu văn học cũng vậy. Ngay trong bài này, ở mục I, "phương pháp" không phải chỉ được xác định một cách cô lập, mà còn phải được định nghĩa thêm trong mối tương quan với quan điểm và kiến thức. Rồi vấn đề chúng ta đang bàn là "phương pháp luận nghiên cứu văn học" cũng vậy, còn phải được, tiếp theo, xác định nó thêm trong mối tương quan ít nhất là với lí luận văn học. Hay như trước đây sau khi trình bày xong từng khái niệm về bản chất xã hội của văn học như tính đảng, tính giai cấp, tính nhân dân, tính dân tộc v.v..., cuối cùng phải thiết lập ra một mục bàn về mối quan hệ giữa chúng với nhau, đó không hề là câu chuyện vẽ vời, mà là điều bắt buộc phải làm. Có thể trong các giáo trình cũ, việc làm đó còn tự phát, hoặc ở mức độ áp đặt, giờ đây phải chỉ ra cái nghĩa lí của việc làm ấy.

Thật ra phương pháp này rất hiệu nghiệm, có thể vận dụng để giải quyết nhiều trường hợp với những yêu cầu khác nhau. Trước hết là dùng để xác định những khái niệm khó. Ví dụ cho phương pháp sáng tác là một hệ thống hoàn chỉnh hữu cơ những nguyên lí tư tưởng – nghệ thuật, và dù có định nghĩa tỉ mỉ mấy vẫn còn trừu tượng. Cần phải xác định nó trong mối tương quan với các khái niệm hữu hạn như với trào lưu

---

(1) *Bút kí triết học*. Sđd, tr. 314.

(2), (3) *Góp phần phê phán chính trị kinh tế học*. Sđd, tr. 297.

và kiểu sáng tác thì vấn đề sẽ rõ hơn. Cũng có thể dùng phương pháp này để phân biệt hai khái niệm "nhập nhằng", thậm chí thường bị ngộ nhận là một, bằng cách cho chúng cùng phát sinh quan hệ với một loạt khái niệm khác. Nếu thật đó là những quan hệ không giống nhau, thì dứt khoát chúng là hai khái niệm khác nhau. Đây là cách vận dụng "kép" phương pháp tiến lên "từ cái trừu tượng đến cái cụ thể". Có thể diễn đạt gãy gọn theo lối toán học như sau : cho A và B cùng phát sinh quan hệ với C, D, E v.v... Nếu xét thấy AC, AD, AE hoàn toàn khác với BC, BD, BE thì dứt khoát A và B không phải là một. Ví dụ phương pháp riêng với phong cách đều là sở hữu riêng của nhà văn, cho nên rất khó phân biệt. Nhưng như chương XXIII đã cho thấy, chúng có những quan hệ khác nhau với thế giới quan, với đối tượng mô tả, với tác phẩm, với phương pháp chung, với trào lưu và với nghệ sĩ, cho nên dứt khoát là hai khái niệm khác nhau.

Cuối cùng có thể dùng phương pháp trên để xác lập những khái niệm mới. Khái niệm là phương tiện, là công cụ để nhận thức thế giới, nhận thức sự vật. Nhưng con người nhận thức sự vật là một quá trình. Trong quá trình đó, chúng ta thường bắt gặp có những sự vật khác nhau, hoặc những khía cạnh và bình diện khác nhau của sự vật bị dồn nén trong cùng một khái niệm. Cho nên một nhiệm vụ của tư duy lí luận là khi cần thiết phải biết tách từ khái niệm vốn có ra những khái niệm mới. Một khái niệm tách ra được làm đôi khi nào cho nó phát sinh quan hệ với cùng một loạt khái niệm hữu quan mà phát hiện thấy những quan hệ đó không nhất quán. Hãy lấy ví dụ chung quanh khái niệm tính chất dân tộc. Văn học là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, khách thể và chủ thể ở đây, nói chung là thuộc về một dân tộc nhất định, cho nên tính chất dân tộc là thuộc tính tất yếu và thường tại của văn học. Nói *thuộc tính*, chỉ là nói thuộc về ai, chứ không bao hàm sự đánh giá, nghĩa là có thể tốt, cũng có thể xấu. Chỉ có phạm trù *phẩm chất* mới bao hàm sự đánh giá. Bởi vì nói đến phẩm chất, tức là nói đến giá trị, tác dụng, nói đến việc thực hiện được các chức năng. Muốn biết tính chất dân tộc của văn học có bao hàm khía cạnh phẩm chất hay không, trước hết phải phân biệt *một cách tương đối* những khái niệm vốn đã ổn định về phẩm chất và chức năng của văn học, rồi tổ chức chúng lại theo những bình diện liên đới và nhất quán như sau : chức năng giáo dục, tính nhân dân ; chức năng nhận thức – tính chân thực ; chức năng thẩm mĩ – tính nghệ thuật. Cho tính chất dân tộc phát sinh quan hệ với những khái niệm trong sơ đồ đó có thể thấy tính chất dân tộc trong văn học muốn trở thành một *phẩm chất* thì phải có điều kiện. Cụ thể là, muốn có phẩm chất (tác dụng) giáo dục thì tính chất dân tộc đó phải gắn chặt với tính nhân dân trong văn học tiến bộ xưa nay. Muốn

có phẩm chất (giá trị) nhận thức thì tính dân tộc đó phải gắn chặt với tính chân thật và muốn có phẩm chất thẩm mĩ thì phải gắn chặt với tính nghệ thuật. Nói một cách khác, mặc dù tác phẩm văn học nào cũng có tính dân tộc – thuộc tính, nhưng chỉ có những tác phẩm ưu tú trong nền văn học tiến bộ xưa nay mới thực sự có khả năng mang tính dân tộc – phẩm chất toàn vẹn về cả ba mặt chân, thiện, mĩ.

Có thể thấy tính chất dân tộc vốn là một khái niệm song trùng, nó hàm chứa hai phương diện không cùng một cấp độ và phạm vi : đó là phương diện thuộc tính bao trùm bên ngoài, và phương diện phẩm chất chỉ chiếm một phần bên trong. Do đó cần tách ra thành một cặp phạm trù sánh đôi. *Thuộc tính dân tộc* là tất yếu và thường tại. *Phẩm chất dân tộc* là không tất yếu, có điều kiện, phải được nhìn nhận theo một lập trường và quan điểm mĩ học nhất định. Tác phẩm nào có phẩm chất dân tộc cũng đều mang thuộc tính dân tộc, nhưng tác phẩm có thuộc tính dân tộc vị tất đã mang phẩm chất dân tộc.

Ở cấp độ chuyên ngành, sẽ đề cập đến chính những phương pháp *tương ứng* với tính chất đặc thù của văn học. Tất nhiên các phương pháp ở cấp độ khác cũng đã phải được vận dụng theo đặc trưng của văn học. Vấn đề phương pháp đặc thù của nghiên cứu văn học rất phong phú và phức tạp và cũng đã được đề cập ở nhiều chỗ, ở đây chỉ nói qua một số ví dụ có tính chất nêu vấn đề. Trong văn học, nội dung và hình thức gắn bó hữu cơ và hài hòa cao độ, tinh tế và nhuần nhị. Chính vì thế mà phương pháp qua hình thức để nói nội dung thường phải xét từ những tập hợp rộng. Nếu qua những tập hợp hẹp thì khó phát hiện sự thống nhất giữa nội dung và hình thức. Ví dụ, đoạn Tú Bà đánh đập nàng Kiều kết thúc bằng hai câu :

Thương ôi, tài sắc bậc này,
Một dao oan nghiệt, dứt dây phong trần !

Thanh huyền cuối cùng, nếu xét trong riêng phạm vi hai câu thơ này không hề có một ý nghĩa nội dung nào cả. Nghĩa là nó không có giá trị nghệ thuật. Nhưng nếu đặt trong một tương quan lớn hơn trong cả đoạn Tú Bà đánh Kiều thì sẽ bộc lộ ngay vai trò thi pháp của cái thanh huyền tưởng như vô cùng bình thường này. Tất cả các từ cuối trong câu tám ở đoạn khá dài này đều là thanh không : "Con kia đã bán cho ta. Nhập gia phải cứ phép nhà tao *đây*"... Đến câu cuối cùng bỗng hạ xuống kết thúc bằng thanh huyền như để "khóc òa, nàng Kiều đã chết rồi" (Xuân Diệu).

Thật ra chất nghệ thuật của văn học cần phải được chú ý ở tất cả các cấp độ nghiên cứu. A.Dix đã nói chí lí rằng : "Vấn đề phân tích thẩm mĩ và nghệ thuật theo con đường này hay con đường khác, vấn đề thẩm quyền và giới hạn của việc vận dụng các cách tiếp cận nhất

định của các khoa học chính xác và khoa học tự nhiên vào nghệ thuật cần phải gắn chặt với vấn đề bản chất của chính nghệ thuật"[1]. Cho nên, chẳng hạn việc vận dụng kí hiệu học là phải được chi phối bằng phương pháp duy vật biện chứng, nhưng hơn thế nữa, ở đây còn phải phân biệt giữa kí hiệu và hình tượng nghệ thuật. Kí hiệu thường thiên về một quy ước để hiểu một cái gì ngoài nó. Cho nên đúng như Khrápsencô đã nói : "Một khái quát nghệ thuật lớn bao giờ cũng chứa đựng sự phát hiện cái mới mẻ, chưa từng thấy, còn kí hiệu thẩm mĩ thì tương quan với các hiện tượng và ý niệm đã bị cố định hóa đến một mức nào đấy. Nếu một hình tượng nghệ thuật tổng hợp, một tác phẩm nghệ thuật lớn, trong khi khắc họa cái chưa từng biết đến, soi rọi cái *đã quen* từ một phương diện chưa từng gặp, đã tích cực tác động phá hủy những ý niệm quen thuộc thâm căn cố đế, thì kí hiệu thẩm mĩ lại hướng dẫn một sự quy phạm hóa nhất định đối với các quan hệ ý niệm đã hình thành"[2]. Cho nên ngoài những hình tượng ước lệ tượng trưng là những kí hiệu thẩm mĩ rõ rệt, muốn thúc đẩy việc vận dụng kí hiệu học vào văn học, cần phải tính đến những đặc điểm nói trên, nhất là đối với các hình tượng nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa.

Ở cấp độ kĩ thuật nghiên cứu, cần phải được đề cập hết sức cụ thể, nhưng sẽ được giới thiệu qua trong chương V ở sau với mức độ tập sự nghiên cứu của sinh viên.

III - PHƯƠNG PHÁP LUẬN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC VÀ LÍ LUẬN VĂN HỌC

Có ý kiến phân biệt phương pháp luận nghiên cứu văn học là cho nghiên cứu, và lí luận văn học là cho sáng tác. Ý kiến này chỉ đúng một phần. Thật ra, về một mặt nào đó, lí luận văn học là bộ môn triết lí cụ thể của văn học, nó có tác dụng chỉ đạo mọi hoạt động văn học, trong đó có nghiên cứu văn học. Trước khi phương pháp luận nghiên cứu văn học ra đời, trong khoa học về văn học có ba bộ môn chính : Lí luận văn học, Lịch sử văn học và Phê bình văn học. Lí luận văn học không những cung cấp những quan điểm và kiến thức, hơn nữa từ đó có khả năng chuyển hóa thành phương pháp cho việc nghiên cứu Lịch sử văn học và Phê bình văn học. Trên ý nghĩa đó, Lí luận văn học vốn đã có ý nghĩa phương pháp luận nghiên cứu văn học. Điều đó được chứng thực, ít nhất ở chỗ trước khi môn Phương pháp luận nghiên cứu văn học ra đời, đã có nghiên cứu văn học và tất nhiên là với những

---

(1) *Nghệ thuật và các khoa học chính xác*. Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1979, tr. 7.

(2) *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1979, T. II, tr. 230.

phương pháp nghiên cứu nhất định. Các phương pháp đó chính là sự chuyển hóa từ những quan điểm và kiến thức chung về văn học được kết tinh qua một hệ thống khái niệm có tính chất công cụ do Lí luận văn học nêu ra, cho dù quá trình đó có tính chất tự phát.

Về nguyên tắc mà nói, tất cả những quan điểm và kiến thức trong Lí luận văn học về bản chất và chức năng xã hội – thẩm mĩ của văn học, về nhà văn và quá trình sáng tác, về bạn đọc và tiếp nhận văn học, về cấu trúc của tác phẩm, về đặc trưng của từng loại thể và phương pháp sáng tác v.v... đều có thể chuyển hóa thành phương pháp nghiên cứu văn học. Xét riêng trong phạm vi phương pháp luận nghiên cứu tác phẩm, thì không thể không căn cứ trên lí luận về tác phẩm như là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan và sẽ được công chúng tiếp nhận với "tầm đón" của mình, tác phẩm ưu tú nào cũng là sự kế thừa có đổi mới những di sản của dân tộc và có khi của cả nhân loại ; tác phẩm là một chỉnh thể bao gồm những mối liên hệ nội tại hữu cơ chặt chẽ. Do đó phải nghiên cứu tác phẩm như vừa là hình ảnh của thế giới khách quan, vừa là con đẻ tinh thần của nhà văn và trong tác dụng với công chúng "tối ưu" trong từng giai đoạn lịch sử ; phải nghiên cứu tác phẩm trong mối liên hệ biện chứng giữa nội dung và hình thức, cũng như các mối quan hệ biện chứng khác giữa toàn thể và bộ phận, giữa chọn lựa và kết hợp, giữa đồng đại và lịch đại, giữa bổ sung và đối lập v.v... ; phải nghiên cứu tác phẩm trong mối liên hệ biện chứng giữa truyền thống và cách tân đối với di sản dân tộc, giữa học tập và sáng tạo đối với di sản nước ngoài v.v... Nhưng nếu lí luận văn học vốn đã có ý nghĩa phương pháp luận nghiên cứu văn học như vậy, thì tại sao lại còn phải thành lập một bộ môn riêng ? Thật ra, trước hết phải nói nếu Lí luận văn học là bộ môn triết lí tổng quát chỉ đạo mọi ngành hoạt động văn học, thì điều đó cũng có nghĩa là, nó không thể chỉ đạo thật sát khớp với yêu cầu của từng ngành. Do đó, mỗi ngành hoạt động văn học cần có "lí luận" cụ thể của mình. Sáng tác phải có bộ môn lí luận sáng tác. Còn các giáo trình lí luận văn học hiện có, nói cho nghiêm ngặt, tuy cũng trình bày những vấn đề rất tổng quát, nhưng không thoát khỏi màu sắc nhà trường, nghĩa là cố gắng theo yêu cầu của giảng dạy và học tập. Nghiên cứu văn học, do đó, cũng phải xây dựng dần dần khoa "lí luận" sát hợp hơn cho công việc của chính mình.

Trước đây, lí luận văn học "phụ trách" luôn vấn đề phương pháp luận nghiên cứu văn học, nhưng do sự phát triển của khoa nghiên cứu văn học ngày càng đòi hỏi sự hoàn thiện về mặt phương pháp, cho nên dần dần mới được tách ra thành một bộ môn riêng tương đối độc lập. Cách quan niệm vấn đề như vậy vừa tránh sự ngộ nhận cho rằng hai môn này là đồng đẳng và không liên quan nhau, vừa để kháng cách nhìn

thiển cận, trì trệ cho rằng phương pháp luận nghiên cứu văn học chỉ là câu chuyện "vẽ rắn thêm chân". Về nguyên nhân cụ thể của sự phân hóa này có thể được xét từ các mặt như sau :

Trước hết, như đã nói ngay ở phần mở đầu của bài này là, tuy lí luận văn học với những quan điểm và kiến thức của nó có tiềm năng chuyển hóa thành phương pháp luận nghiên cứu, nhưng không phải tự nhiên, tất yếu, tự phát, mà là không chút dễ dàng, cần phải được gợi ý, hướng dẫn, thao tác hóa. Và chăng, không phải bất cứ vấn đề phương pháp nào trong nghiên cứu văn học cũng được chuyển hóa từ Lí luận văn học sang. Đó thường chỉ là những phương pháp từ cấp độ triết học – vì thật ra những quan điểm văn học chính cũng là một bộ phận của Mĩ học theo một học thuyết triết học nhất định – và từ cấp độ chuyên ngành mà thôi. Còn những phương pháp từ cấp độ khoa học chung và cấp độ kĩ thuật nghiên cứu thì vốn không tồn tại trực tiếp trong Lí luận văn học.

Hai là, Nghiên cứu văn học, dù là Lịch sử văn học, hay Phê bình văn học, dù là về một trào lưu văn học, một tác giả, một tác phẩm, một nhân vật, một vấn đề v.v... cũng đều là phân tích một hiện tượng văn học cụ thể. Ở đây chúng ta không quên cách lưu ý toàn diện của Lênin cho rằng, nếu quy luật rộng hơn hiện tượng, thì đến lượt mình, hiện tượng cũng tỏ ra rộng hơn quy luật. Lí luận văn học chỉ đưa ra những bản chất và quy luật chung nhất, do đó nó thường tỏ ra không thật ăn khớp với các hiện tượng văn học cụ thể. Nói "Văn là người", nhưng trong thực tế ta bắt gặp không ít hiện tượng khó thấy ngay "Văn là người", mặc dù xét đến cùng, khảo sát thật thấu triệt thì quả là hai mặt này không thể hoàn toàn tách rời nhau. Nhưng như thế, phải là cả một quá trình nghiên cứu, mổ xẻ, phân tích – tất cả những điều này rõ ràng không phải là sẵn có những "đáp án" trong Lí luận văn học. Nói đặc trưng của văn học là tính hình tượng, nhưng trong thực tế có biết bao nhiêu tác phẩm văn học trong tình trạng "văn, sử, triết bất phân" không phải chỉ ở phương Đông mà cả ở phương Tây nữa !

Ba là, gắn liền chặt chẽ với điều nói trên, phải xét đến thực chất của việc khái quát của Lí luận văn học, nhất là đối với loại hình lí thuyết khái quát hiện nay. Nói đến lí luận chúng ta thường nghĩ ngay đến việc khái quát lôgíc một cách toàn diện với khách thể. Thật ra sự khái quát lôgíc toàn diện đó là mục đích lí tưởng để phấn đấu, chứ trong thực tế phải diễn ra một quá trình kết hợp với việc khái quát từng bước về mặt lịch sử của khách thể. Do đó, trong bước đi ban đầu của lí luận bao giờ cũng chỉ khái quát khách thể ở dạng phát triển cao nhất hiện nay, rồi dần dần mới mở rộng sự khái quát khách thể ở các giai đoạn trước. Lí luận văn học trong dạng lí thuyết khái quát hiện

nay, ngoài quan điểm mác xít ra, còn những kiến thức của nó thật ra chủ yếu là do kết quả của việc giải phẫu nền văn học phương Tây từ thời Phục hưng đến nay. Hệ thống khái niệm và phạm trù đó có một ý nghĩa nhất định đối với việc nghiên cứu văn học trong những thời kì trước đó hoặc đối với những nền văn học hiện nay nhưng ở mức độ phát triển thấp hơn. Nhưng những khái niệm và phạm trù lí luận văn học hiện có tỏ ra không đủ đối với các nền văn học khác ở các giai đoạn khác là vì vậy. Như vấn đề thể loại chẳng hạn – trong *Văn tâm điêu long*, một cuốn lí luận văn học cách đây mười lăm thế kỉ đã nêu ra đến hàng trăm, không thể nào bao quát được trong lí luận về thể loại hiện nay. Hay nói về chủ nghĩa hiện thực là phương pháp sáng tác hiện nay còn sức sống, nhưng rõ ràng định nghĩa của Ăngghen không thể hoàn toàn áp dụng cho chủ nghĩa hiện thực huyền ảo ở châu Mĩ la-tinh v.v... Còn biết bao nhiêu vấn đề hóc búa khác mà không hề có chìa khóa trong Lí luận văn học hiện nay.

Bốn là, văn nói cho cùng là đời, nghiên cứu văn học, do đó, cũng là nghiên cứu cuộc đời. Nhưng muốn giải mã cái hình ảnh thu gọn này của cuộc sống, cần phải có một tập hợp kiến thức về khoa học nhân văn. Chỉ nói riêng về việc phân tích nhân vật, cho dù có am hiểu bao nhiêu về lí luận hình tượng và điển hình cũng tỏ ra chưa đầy đủ. Chu Phác Viên trong vở kịch *Lôi Vũ* của Tào Ngu được ghi nhận như một điển hình đạo đức giả. Suốt ba mươi năm thương nhớ da diết Thị Bình, nhưng bỗng nhiên cô ta, đúng hơn, bà ta xuất hiện thì bị hắt hủi ! Đạo đức giả, nhưng vẫn thương nhớ thật ? Kết luận này chỉ có thể rút ra khi biết vận dụng một chút ít kiến thức về tâm lí học. Chu Phác Viên tuy là một công tử, nhưng lúc còn trẻ tuổi yêu Thị Bình dù sao cũng với chút lòng trong trẻo, thế mà phải chịu dứt tình ! Con cá mất nào mà chẳng là con cá "lớn", huống chi mối tình đầu "đã dễ mấy ai quên". Điều quan trọng hơn là nếu từ biệt người cũ, để chung sống với một người tâm đầu ý hợp hơn, thì hình ảnh cũ cũng dễ phai mờ. Nhưng trong trường hợp ngược lại, thì càng dễ nhớ da diết người cũ gấp bội phần. Phồn Y, vợ chính thức, một người đàn bà gần như mắc bệnh tâm thần, lại đang thông dâm với con trai mình, chẳng khác nào "gai trong mắt, đinh trong thịt" đối với Chu Phác Viên. Chu Phác Viên luôn luôn nhớ thật lòng Thị Bình là vì vậy. Nhưng tất cả những điều đó đều đặt dưới một tiền đề, đó là Chu Phác Viên tưởng đâu rằng mẹ con Thị Bình đều đã chết thật. Nếu thảng hoặc có lúc thoáng nghĩ rằng, câu chuyện cũ đau đớn này có thể đến một lúc nào đó sẽ làm phiền cuộc đời mình, thì điều đó dường như đã được yên tâm một cách tuyệt đối. Nào ngờ, mẹ con Thị Bình được cứu vớt, sau đó bà lấy Lỗ Quý, đứa con thứ hai với Chu Phác Viên mang họ của dượng tên là Lỗ Đại Hải đi làm công ở một hầm mỏ của Chu Phác Viên và đang đại diện cho công nhân đến

đấu tranh quyết liệt với "ông chủ". Mặt khác, trời đất xui khiến, cô Phượng con chung của Lỗ Quý và Thị Bình lại đến ở nhà Chu Phác Viên, dan díu và có mang với Chu Bình là anh cùng mẹ khác cha. Nghe tin đồn đại, sợ con gái cũng sẽ đi theo con đường của mình trước kia. Thị Bình đã lặn lội đến thăm thú. Thế là bốn bố mẹ con đã gặp lại nhau, nhưng giờ là hai trận tuyến ! Hơn nữa, Thị Bình đến thì việc loạn luân của gia đình Chu Phác Viên lại càng tự phơi bày. Chu Phác Viên tìm cách tống khứ bà cho nhanh là vì vậy. Có thể thấy việc nghiên cứu văn học không thể chỉ dựa vào Lí luận văn học. Cùng với những nguyên nhân nói trên đã giải thích tại sao nhiều nhà lí luận văn học "ngó ngẩn" trước việc phân tích những hiện tượng văn học cụ thể.

Cuối cùng khoa học ngày nay đã phát triển nhanh chóng tác động mạnh mẽ vào nghiên cứu văn học và tất nhiên đến cả lí luận văn học. Nhưng không phải đợi lí luận văn học phân tích, chứng giải, sàng lọc, làm mọi "thủ tục nhập kho" rồi nghiên cứu văn học mới mượn để dùng mà có thể trực tiếp vận dụng. Ví dụ toán học hiện nay đã thâm nhập vào nhiều khoa học khác. Nghiên cứu văn học có thể vận dụng những phương pháp giản đơn của nó như thống kê, định lượng đến những phương pháp phức tạp như điều khiển học thực hành (cybernétique appliquée) qua máy tính điện tử. Nhờ trí nhớ kì diệu, máy tính điện tử có thể làm tốt công tác thư mục. Do tính chất siêu tốc của nó, máy tính điện tử có thể đưa ngay ra những hệ thống nhịp thơ của những tác giả khác nhau và tỏ ra rất hiệu nghiệm trong việc xác định các tác giả khuyết danh. Tất nhiên đây không phải chỉ là khoa học, mà đã được kĩ thuật hóa. Nhưng phương pháp thống kê, tuy cũng đã được nói đến từ lâu, nhưng ngày càng được vận dụng có ý thức hơn. Trước đây, ví dụ, Xuân Diệu đã thống kê chữ "mình" để rút ra nhận xét cái "ý thức về mình" trong *Truyện Kiều* rất có sức thuyết phục. Gần đây trong *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*, Phan Ngọc sử dụng triệt để mối quan hệ giữa định lượng và định tính, đem lại những kết quả rất khả quan. Thật ra, việc vận dụng toán học vào nghiên cứu văn học còn ở phép biểu đạt tư duy, như có thể công thức hóa, mô hình hóa – miễn là được hiểu một cách gia giảm – những khái niệm, những phạm trù, những quan hệ như đã thấy có một số thử nghiệm rải rác trong giáo trình này.

Trở lên là những nguyên nhân, có thể chưa đầy đủ, nhưng ít nhất cũng có thể thấy sự cần thiết của nghiên cứu văn học, trên cơ sở Lí luận văn học, phải xây dựng phương pháp luận sát hợp cho riêng mình. Tất nhiên không phải nó thoát li sự chỉ đạo của Lí luận văn học. Ví dụ nghiên cứu văn học muốn sử dụng phương pháp của kí hiệu học, thì tất yếu phải giải quyết mối quan hệ giữa hình tượng nghệ thuật nói chung

với những kí hiệu thẩm mĩ và kí hiệu thông thường. Tất nhiên bản thân nhà nghiên cứu văn học có thể góp phần làm việc này – ở đây chỉ bàn về tính chất và nhiệm vụ của chuyên ngành khoa học, chứ không phải nói về người nghiên cứu, một chủ thể hoàn toàn có thể vươn tới chỗ đa năng. Cũng tất nhiên không phải Lí luận văn học chỉ yên vị mà chỉ đạo với những nguyên lí muôn thuở, mà phải tự thân phát triển vươn lên. Cái ví dụ về vấn đề kí hiệu nói trên vô hình trung cũng đủ thuyết minh thêm vấn đề đó.

IV – LOẠI HÌNH HỌC PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU.

Phương pháp luận nghiên cứu văn học, tuy vậy, là một bộ môn còn rất trẻ. Sách bàn luận về nó ở nước ngoài, mặc dù không ít, nhưng chưa có một bộ giáo trình nào với một hệ thống cơ bản, chặt chẽ, rõ ràng, có thể trực tiếp vận dụng ngay trong nhà trường. Vả chăng, muốn tìm hiểu tương đối kĩ vấn đề này là yêu cầu của những bậc học cao hơn. Ở đây cũng có thể tạm ghi nhận bước đầu những phân môn của nó là : phương pháp luận lịch sử văn học, phương pháp luận phê bình văn học, phương pháp luận lí luận văn học v.v... Cũng có thể nói đến vấn đề ở những cấp độ nhỏ hơn như phương pháp luận nghiên cứu tác giả, phương pháp luận nghiên cứu tác phẩm, phương pháp luận nghiên cứu nhân vật, phương pháp luận nghiên cứu phương pháp sáng tác, phương pháp luận nghiên cứu loại thể v.v... Và nếu chúng ta nhớ lại phương pháp là con đường dẫn đến kiến thức, thì hoàn toàn có thể nêu vấn đề phương pháp luận cho từng đề tài nghiên cứu cụ thể như phương pháp luận nghiên cứu văn học giai đoạn 1930 – 1945, phương pháp luận nghiên cứu *Truyện Kiều*... Đó cũng là lí do giải thích vì sao, trong phần đặt vấn đề của mỗi công trình khoa học hoặc luận án phải có mục phương pháp luận.

Vì nghiên cứu văn học có nhiều cấp độ, nhiều bình diện lại với những yêu cầu khác nhau, cho nên hiện nay nó lại phân hóa thành những loại hình phương pháp nghiên cứu, tuy không hoàn toàn tách rời nhau, nhưng mang những khuynh hướng khác nhau. Viện sĩ Khrápsencô nói : "Sự đa dạng của các loại hình và hình thức văn học, tính phức tạp của những mối liên hệ giữa văn học với đời sống xã hội tạo ra khả năng và tất yếu phải có những con đường nghiên cứu khác biệt nhau, tuy có sự thống nhất nhất định, do chi phối bởi sự thống nhất của phương pháp luận mác xít – lêninít"(1). Có thể giới thiệu những khuynh hướng chính như sau :

---

(1) *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*, T. II. Sđd, tr. 216.

Trước hết là khuynh hướng nghiên cứu *lịch sử phát sinh*. Ra đời sớm nhất và hiện nay vẫn giữ vai trò cơ bản, khuynh hướng nghiên cứu lịch sử - phát sinh chủ trương nghiên cứu văn học cũng như các trường phái, nhà văn, tác phẩm từ nguồn gốc trong đời sống xã hội. Nó cũng chủ trương giải thích sự phát triển của văn học, sự đấu tranh giữa các trào lưu, sự kế thừa có đổi mới của từng giai đoạn văn học từ những cội nguồn lịch sử xã hội.

Tất nhiên phương pháp nghiên cứu của khuynh hướng này cũng ngày càng được hoàn thiện dần. Cuối thế kỉ XIX, nhà phê bình mác xít đầu tiên của Nga, Plêkhanốp, cho rằng nghiên cứu, phê bình văn học "là nhằm chuyển tư tưởng của tác phẩm nghệ thuật từ ngôn ngữ nghệ thuật sang ngôn ngữ xã hội học, là nhằm tìm ra cái gọi là *tương đương xã hội học* (équivalent sociologique) của hiện tượng văn học này"(1). Không thể phủ nhận hoàn toàn tính chất hiệu nghiệm của phương pháp này, nhưng rõ ràng nó không thể vận dụng trong nhiều trường hợp phức tạp đa dạng của văn học. Bởi vì chân lí trong văn học chỉ thống nhất chứ không đồng nhất với chân lí đời sống. Hơn nữa trong những tiền đề phát sinh của văn học, vai trò cá tính sáng tạo của nhà văn rất lớn, và đặc biệt là những truyền thống văn học do quá khứ để lại cũng gây ảnh hưởng không nhỏ. Những bước phát sinh và phát triển đích thực nào của văn học cũng phải thông qua - sự sáng tạo của những tài năng lớn, thậm chí là của thiên tài, mà thiên tài thì bao giờ cũng là sự kết tinh của nhiều thế hệ, chứ không phải chỉ "ràng buộc" trong thời đại mà họ sống - tất nhiên thời đại này với những vấn đề bức bách mới mẻ của nó đã trực tiếp kích thích sự đột phát của thiên tài kia. Ngược lại cho dù thiên tài, họ cũng không thể nào "sống hết" với mọi vấn đề của thời đại, mà chỉ là với một số khía cạnh cơ bản nào đó mà thôi. Lênin đã từng nói những nghệ sĩ vĩ đại cũng chỉ phản ánh vài ba khía cạnh của cách mạng mà thôi. Ở đây có thể rút ra một kết luận là phải xem xét hoàn cảnh sống cụ thể của họ, miễn là không sa vào những tình tiết vụn vặt và nhất là không quên hoàn cảnh cụ thể đó vẫn bị chi phối trực tiếp hoặc gián tiếp bởi bối cảnh thời đại nói chung. Xét thuần túy về mặt phương pháp mà nói, cho rằng văn học (A) phản ánh xã hội (B), cho nên phải từ B để phân tích A là đúng. Nhưng từ đây chỉ chuyên đi tìm những cái tương đương của A đối với B thì phiến diện, còn phải vươn lên giải thích cho được những chỗ A khác B, mà xét cho cùng vẫn không thể hoàn toàn tách rời được B. Có thể tìm thấy ánh sáng phương pháp luận cho vấn đề này trong phát biểu sau đây của Mác :

"Không nên tưởng rằng tất cả các đại biểu dân chủ đều là shopkeepers (chủ hiệu buôn), hoặc là họ sùng bái bọn này... Họ có thể cách biệt với

---

(1) *Nghệ thuật và văn học*. Mátxcơva, 1981, tr. 207.

bọn chủ hiệu buôn bằng một vực thẳm. Điều làm cho họ trở thành đại biểu của giai cấp tiểu tư sản, chính là vì bộ óc của họ không thể vượt qua được cái giới hạn mà bản thân người tiểu tư sản trong đời sống cũng không thể vượt qua được"(1).

Nhà văn là thuộc loại người chuyên đi thiết kế lí tưởng cho giai cấp, cho thời đại, cho nên rất có thể tác phẩm của họ biểu hiện những ước mơ, những điều kì lạ không thấy có trong thời đại họ đang sống. Vấn đề là ở chỗ, rõ ràng văn học mỗi thời đại biểu hiện những tưởng tượng, ước mơ khác nhau, người nghiên cứu phải giải thích cho được điều đó. Nói chỗ thiếu sót của lối tìm cái "tương đương xã hội học", cũng chính là nói đến những bước tiến về sau trong khuynh hướng nghiên cứu *lịch sử -phát sinh*. Có điều không nên chỉ trích những nhược điểm, những hạn chế của khuynh hướng nghiên cứu này bằng những chỗ mạnh mà trên thực tế đó là nhiệm vụ trọng tâm của khuynh hướng khác. Ví dụ cho rằng khuynh hướng nghiên cứu lịch sử - phát sinh chưa chú ý đến vấn đề tác động của văn học, nhưng đây lại chính là nhiệm vụ trung tâm của khuynh hướng nghiên cứu lịch sử - hiệu năng.

Hai là, khuynh hướng *lịch sử - hiệu năng*(2) nghiên cứu ý nghĩa khách quan , hay những tác động thực tế của văn học mà then chốt là tác phẩm qua các thời kì lịch sử khác nhau. Bởi vì sau khi tác phẩm ra đời, nó như một sinh mệnh có cuộc sống riêng. Nếu có rất nhiều tác phẩm sớm lìa đời khi tác giả của nó tóc còn xanh, thì cũng có một số rất ít kiệt tác như cây đời mãi mãi xanh tươi, trong lúc đó tác giả của nó đã trở thành người thiên cổ. Cho nên tác động khách quan của tác phẩm không những không hoàn toàn phụ thuộc vào động cơ và nguyện vọng chủ quan của người sáng tạo ra nó, mà cũng luôn luôn được tái bình giá qua các thời đại khác nhau.

Nói tác động đối với thực tế khách quan là không tách rời với việc thưởng thức của người đọc. Dù là thưởng thức hay tác động, cũng dễ dàng cho thấy ý nghĩa khách quan của tác phẩm văn học là không cố định. Tính đa trị (polyvalente) này của văn học tất nhiên có nguồn gốc trong tính đa nghĩa do đặc trưng của văn học, và trong một tác phẩm cụ thể, thì nó lại rất liên quan với ý đồ của nhà văn. Tuy vậy, còn một nguyên nhân khác là vì thực chất của vấn đề ở đây không phải chỉ là nghiên cứu tác phẩm, mà là nghiên cứu những quan hệ của tác phẩm

---

(1) *Mác. Ăngghen về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 230.

(2) Tiếng Nga : Функционирование, tiếng Pháp : fonctionnement, không thể dịch là *chức năng* (Функция, fonction). Giáo sư Nguyễn Đức Nam đã dịch là *hành chức* sát nghĩa hơn ; tuy vậy *hành chức* mới có ý là tuyên bố trách nhiệm, nhưng ở đây thực tế là nghiên cứu những tác động đã có, cho nên chúng tôi tạm dịch lại là *hiệu năng*.

đó. Đã đành A vẫn là A đấy thôi, nhưng đây là nghiên cứu những mối quan hệ AB, AC, AD v.v... thì làm sao mà có những kết quả như nhau được. Tuy vậy không thể có sự tùy tiện, bởi vì đây không phải nghiên cứu quan hệ với E, F hay với bất cứ ẩn số bịa đặt nào khác, mà là quan hệ với A. Có điều A vốn là một hệ thống bao gồm nhiều yếu tố, cho nên rất có thể trong mối quan hệ với B thì yếu tố này sẽ chìm đi, nhưng lại sẽ nổi lên trong mối quan hệ với C và ngược lại v.v... Chính vì thế khuynh hướng nghiên cứu lịch sử - hiệu năng không hoàn toàn tách rời với cách tiếp cận hệ thống cấu trúc nội tại của tác phẩm, và do đó với khuynh hướng lịch sử - phát sinh nghiên cứu những tiền đề hình thành của chính tác phẩm đó.

Ba là khuynh hướng *so sánh - lịch sử* có nhiệm vụ nghiên cứu mối quan hệ giữa các nền văn học, những ảnh hưởng trực tiếp hoặc gián tiếp giữa chúng với nhau. Tất nhiên khuynh hướng nghiên cứu này không hề quay lại với chủ nghĩa so sánh của Bênphây thế kỉ XIX chủ trương "lí thuyết về sự vay mượn", quan niệm văn học phát triển là do sự bắt chước ở bên ngoài. Kiên trì quan điểm mác xít cho văn học phát sinh và phát triển bao giờ cũng căn cứ chủ yếu trên thực tế của đất nước, khuynh hướng nghiên cứu so sánh - lịch sử cho rằng văn học cũng như đời sống xã hội không bao giờ tồn tại một cách cô lập. Cũng không phải chỉ trong thời đại ngày nay, khi đã có thị trường chung của thế giới, các mối liên hệ ấy mới có ; nó chỉ phổ biến và tự giác hơn mà thôi. Ngay trong thời cổ đại và trung cổ, cố nhiên là mối giao lưu giữa các dân tộc khó khăn hơn rất nhiều, nhưng do nhiều nguyên nhân lịch sử phức tạp, kể cả những cuộc ngoại xâm, hoặc sự tiếp cận về địa lí, sự di dân, phương thức sống của dân du mục v.v... vẫn có những mối giao lưu về văn hóa văn học. Tất nhiên khuynh hướng nghiên cứu này không nhằm đơn thuần chỉ ra những ảnh hưởng, những sự hấp thu, mà còn phải nêu lên sự sáng tạo trên cơ sở những ảnh hưởng, sự hấp thu đó. Tất nhiên mối ảnh hưởng giao lưu này có nhiều cấp độ, bình diện và hình thức. Có khi chỉ là sự bắt chước vay mượn, lại có khi chịu ảnh hưởng sâu sắc về thế giới quan và quan điểm mĩ học, có khi trực tiếp, có khi gián tiếp qua một môi trường trung gian v.v... Cho nên việc vận dụng khuynh hướng nghiên cứu này phải hết sức tinh tường. Viện sĩ Busmin đã nói chí lí rằng : "Chỉ thấy những chỗ giống nhau mà kết luận về quan hệ phụ thuộc giữa hai tác phẩm cũng vu vơ như là không thấy những chỗ giống nhau mà phủ định quan hệ phụ thuộc"[1].

(1) *Những vấn đề phương pháp luận nghiên cứu văn học*. Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1966, tr. 180.

sánh không phải chỉ nêu lên những chỗ giống nhau, mà cả ở chỗ khác nhau. Tất nhiên đây không phải là chỗ giống nhau hay khác nhau có thể nhìn một cách trực quan, nếu thế thì không cần đến khoa học. Nêu bản sắc dân tộc của một nền văn học chỉ ở ngôn ngữ chẳng hạn, thì là câu chuyện vô bổ. Cũng có thể chỉ ra bản sắc dân tộc trong ngôn ngữ, nhưng phải ở cấp độ tu từ bộc lộ cách cảm, cách nghĩ, cách tư duy của dân tộc v.v... thì đó mới là khoa học.

Bốn là, có thể nói đến khuynh hướng nghiên cứu *so sánh - loại hình* trong khi nghiên cứu những chỗ giống nhau giữa các nền văn học, cần phân biệt rạch ròi những sự giống nhau có giao lưu, và những sự giống nhau không hề có giao lưu. Sự phân biệt này cũng chính là một biểu hiện tiếp tục đề kháng chủ nghĩa so sánh nói trên, đặc biệt là đối với khoa văn học so sánh tư sản hiện nay theo lập trường chủ nghĩa thế giới (cosmopolitisme) mà thực chất là lấy văn hóa châu Âu làm trung tâm, cho văn hóa văn học các dân tộc khác chỉ là những biến thể mờ nhạt của nó. Không thể phủ nhận do những cộng đồng về mặt loại hình xã hội, do những quy luật chung nhất trong sự phát triển tư duy và tâm lí của nhân loại, trong văn học các nước khác nhau, mặc dù không có ảnh hưởng giao lưu gì đáng kể, vẫn xuất hiện những hiện tượng văn học giống nhau từ trào lưu đến phong cách, thậm chí đến cả những môtíp cốt truyện hoặc thi tứ. Viện sĩ Cônrát cho rằng thời đại Phục hưng không những chỉ có ở châu Âu, mà Trung Quốc mở đầu thời đại đó vào những thế kỉ thứ VIII - XII, Trung Á và Iran cùng với một bộ phận tiếp giáp với Ấn Độ tiếp tục nó vào những thế kỉ IX - XIII, châu Âu kết thúc nó vào những thế kỉ XIV - XVI"[1]. Cũng có thể kể thêm những ví dụ ở cấp độ nhỏ hơn như về tác phẩm và nhân vật v.v... Mặc dù "người Nga yêu Đickenx như đồng bào của mình", nhưng những "nhân vật nhỏ bé" đã xuất hiện trong văn học Nga trước khi tác phẩm của Đickenx được dịch ở Nga. Đôđê viết *Chàng Xôđo nhỏ bé* trước khi tiếp xúc với thế giới "nhân vật nhỏ bé" của Đickenx. Rồi có vô số những câu châm ngôn, tục ngữ ở Đông Tây rất giống nhau. Thậm chí, những quan niệm lí luận cũng vậy. Chắc là chư tử thời Chiến quốc không có tiếp xúc gì với các hiền triết cổ Hi - La, nhưng không khó tìm thấy những chỗ giống nhau trong ý kiến về tác dụng thanh lọc đạo đức của văn nghệ giữa Khổng Tử và Arixtốt, về tính tương đối của cái đẹp giữa Trang Tử với Hêraclit, về quan niệm gắn chặt có phần thiển cận cái đẹp với cái có ích giữa Mặc Tử với Đêmôcrit, về sự xem thường vai trò của văn hóa văn nghệ giữa Hàn Phi và Platông - mà tất cả những điều đó đều có căn nguyên trong sự tương đồng về cơ sở chính trị - xã hội.

---

(1) *Phương Đông và phương Tây*. Nxb Khoa học, Mátxcơva, 1960, tr. 389.

Chính vì những lẽ trên mà viện sĩ Khrápsencô chủ trương một khuynh hướng nghiên cứu loại hình độc lập và đồng đẳng với khuynh hướng nghiên cứu so sánh – lịch sử. Tuy vậy, vấn đề này cần được tiếp tục bàn bạc thêm. Trước hết, về mặt đối tượng có sự phân biệt như trên – có sự giống nhau không phải do ảnh hưởng giao lưu – là hoàn toàn hợp lí. Nhưng trong thực tế bên cạnh những hiện tượng có thể khẳng định rạch ròi như vậy, cũng có rất nhiều hiện tượng tương đồng trong văn học rất khó khẳng định là do tiếp xúc giao lưu hay là do tính chất cộng đồng về loại hình xã hội. Có lẽ trong phôncơlo có nhiều thể nghiệm về mặt này. Ngay trong văn học hiện đại cũng vậy. Trong *Nhật kí trong tù*, chẳng hạn bài *Thanh minh* thì dứt khoát là có "tập cổ" một bài cùng tên của Đỗ Mục rồi. Nhưng ví dụ câu thơ nói trên trong bài *Đối nguyệt* của Bác có chịu ảnh hưởng gì câu "Nguyệt di hoa ảnh thướng lan can" trong bài *Xuân dạ* của Vương Anh Thạch hay không cũng rất khó nói, mặc dù xét về tứ thơ (ngủ dưới trăng) và thể thơ (tứ tuyệt) thì một sự liên tưởng đến mối giao lưu giữa hai câu không phải là vô căn cứ. Rồi khẳng định dứt khoát Nam Cao khi viết *Chí Phèo* tuyệt đối không chịu ảnh hưởng gì *A.Q. chính truyện* vì Nam Cao không biết chữ Hán và mãi về sau mới có bản dịch của Đặng Thai Mai, thì cũng vu vơ không kém gì khẳng định dứt khoát là có chịu ảnh hưởng, bởi vì chỉ mấy năm sau khi ra đời, *A.Q. chính truyện* đã được dịch đăng trên tạp chí *Europe*, cho nên không lấy gì bảo đảm là Nam Cao không hề đọc qua. Cho nên trước khi khoa văn bản học lịch sử có thể đạt đến một thành tựu cực kì vĩ đại, mọi việc đều hết sức rõ ràng có thể đưa vào bộ nhớ của máy tính điện tử trong một tương lai còn vô cùng xa xăm, thì nhà nghiên cứu chớ vội cho những hiện tượng văn học tương đồng là dứt khoát do một phía nguyên nhân nào. Và chăng trong thực tế, còn có hiện tượng văn học tương đồng là vừa do sự cộng đồng về loại hình xã hội lại vừa do có giao lưu. Chẳng hạn các loại chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực ở Pháp, Đức, Nga, Anh, tất nhiên là có sự tương đồng về cơ sở xã hội, nhưng cũng có sự tiếp xúc giao lưu. Bởi vì đây là thời kì phát triển của những quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, mà như Mác và Ăngghen đã nói : "Những thành quả của hoạt động tinh thần của một dân tộc trở thành tài sản chung của tất cả các dân tộc"(1).

Mặt khác, xét thuần túy về mặt phương pháp, thì cho dù việc nghiên cứu những hiện tượng văn học tương đồng đích thực là không do ảnh hưởng giao lưu đi nữa, thì nó vẫn không nằm ngoài phương pháp *so sánh – lịch sử*. Tất nhiên viện sĩ Khrápsencô có biện minh rằng "... chính ra so sánh lại là cơ sở của bất cứ khoa học nào"(2). Quả vậy,

---

(1) *Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 330.

(2) *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Sđd, T. II, tr. 224.

nhưng nếu ở chỗ khác, so sánh chỉ là một biện pháp trong một phức hợp nhiều phương pháp khác nhau, thì ở đây, dù là trong khuynh hướng nghiên cứu *so sánh – lịch sử* hay đã tách ra thành khuynh hướng nghiên cứu *loại hình* thì so sánh là phương pháp chủ đạo và chỉ đạo các biện pháp khác. Và nó cũng có đầy đủ hai khía cạnh – có thể là đặt trọng điểm khác nhau – là chỉ ra sự tương đồng và nêu lên sự khu biệt. Bởi vì nghiên cứu sự tương đồng về loại hình hoàn toàn không có nghĩa là đem đồng nhất mọi hiện tượng văn học cho dù có tương đồng, nhưng là sản phẩm của những đất nước khác nhau. Tóm lại, trong phạm vi nghiên cứu văn học chỉ nên xem khuynh hướng nghiên cứu *loại hình* là một phân nhánh của khuynh hướng nghiên cứu *so sánh – lịch sử*. Cũng có thể tách nó ra, nhưng vẫn xem nó là hai khuynh hướng nghiên cứu rất gần gũi. Và trong trường hợp nào đi nữa thì cũng không thể xem nó là khuynh hướng nghiên cứu độc lập và đồng đẳng với khuynh hướng nghiên cứu *so sánh – lịch sử*.

Cũng cần đưa vào khuynh hướng nghiên cứu *so sánh – lịch sử* việc nghiên cứu mối quan hệ truyền thống và cách tân trong nội bộ một nền văn học dân tộc. Truyền thống sẽ đưa lại những nét giống nhau, và cách tân sẽ đem lại sự khác nhau trong các giai đoạn phát triển của một nền văn học dân tộc. Việc nghiên cứu này cũng sẽ được triển khai trên tất cả các cung bậc từ vĩ mô đến vi mô. Tuy phạm vi đối tượng ở đây có khác, nhưng phương pháp nghiên cứu cũng chính là *so sánh – lịch sử*. Tất nhiên, vì trong nội bộ một nền văn học dân tộc cho nên những sự tương đồng có ảnh hưởng chiếm một tỉ lệ lớn, tuy vậy cũng không tất yếu. Có nghĩa là không nên quy tất cả sự giống nhau đều do nhà văn chịu ảnh hưởng của các bậc tiền bối. Lịch sử không tuần hoàn nhưng cũng không thẳng tắp. Nhiều vấn đề trong lịch sử dân tộc đã được giải quyết một phần trước kia nay lại xuất hiện trở lại, tất nhiên có thể với một sắc thái mới. Đó là bàn vấn đề một cách tổng quát, nhưng đi vào những khía cạnh nhỏ hơn cũng vậy. Câu "Nguyệt di thụ ảnh đáo song tiền" trong bài *Đối nguyệt* của Bác cũng khó nói là có duyên nợ hiển nhiên với câu "Nguyệt di hoa ảnh thướng liên lung" trong *Chinh phụ ngâm*. Nói tâm hồn của Bác trong *Cảnh rừng Việt Bắc* có chịu ảnh hưởng quan niệm "Trong dầu dãi có phong lưu" của Nguyễn Trãi, chỉ nên xem là một giả thiết.

Cuối cùng là khuynh hướng nghiên cứu *hệ thống* chủ trương nghiên cứu văn học ở tất cả các chỉnh thể của nó đều như một cấu trúc phức hợp những yếu tố có mối liên hệ hữu cơ và tác động lẫn nhau. Khái niệm hệ thống ở đây dĩ nhiên là được hiểu theo tinh thần duy vật biện chứng và duy vật lịch sử. Trong bộ *Tư bản*, Mác đã nghiên cứu hình thái kinh tế – xã hội tư bản như một cấu trúc bao gồm nhiều bình diện,

nhiều cấp độ. Trong *Phép biện chứng tự nhiên*, Ăngghen cũng viết : "Toàn bộ tự nhiên mà chúng ta nắm được tạo ra một hệ thống nào đó, một quan hệ tổng thể nào đó của các vật thể, từ vật thể ở đây được hiểu là tất cả các thực thể vật chất, bắt đầu từ các vì sao và kết thúc bằng nguyên tử... Trong tình huống các vật thể này có quan hệ tương hỗ với nhau đã bao hàm việc chúng tác động lên nhau, và chính mối tác động qua lại này là vận động...".

Nghiên cứu hệ thống, đề cập đến sự phân tích cấu trúc (analyse structurale), nhưng hoàn toàn đối lập với chủ nghĩa cấu trúc (structuralisme). Người mác xít tán thành xem văn học như một cấu trúc. Nhưng nếu chủ nghĩa cấu trúc xem văn học là một cấu trúc tự thân, khép kín thì sự phân tích cấu trúc mác xít xem văn học như là một cấu trúc nhỏ, hay là một yếu tố của một cấu trúc lớn hơn là cơ cấu xã hội. Nếu chủ nghĩa cấu trúc xem văn học như là một cấu trúc thuần túy hình thức, thì sự phân tích cấu trúc mác xít xem văn học là một cấu trúc mà mối liên hệ nội tại cơ bản của nó là giữa nội dung và hình thức. Dĩ nhiên, người mác xít cũng nghiên cứu cấu trúc hình thức theo một yêu cầu nhất định, nhưng luôn luôn nhớ rằng những phương diện hình thức này là của một nội dung nhất định. Nếu chủ nghĩa cấu trúc xem văn học như một cấu trúc tĩnh tại, thì sự phân tích cấu trúc mác xít xem văn học luôn luôn là một cấu trúc động. Tất nhiên cũng có khi người mác xít trừu tượng hóa sự phát triển để nghiên cứu về mặt lôgíc đối với văn học trong một thời điểm nhất định nào đó, nhưng luôn luôn nhớ rằng thời điểm đó chẳng qua là một khâu trong quá trình vận động của văn học.

Có thể bước đầu nêu ra một số nguyên tắc của phương pháp nghiên cứu hệ thống. Và để cho vấn đề được dung dị hóa sẽ lấy ví dụ đã có thử nghiệm ngay trong giáo trình này, và hơn nữa là tập trung vào việc nghiên cứu một chỉnh thể văn học, mặc dù như trên đã nói, cũng như các khuynh hướng nghiên cứu khác, nó có thể triển khai trên tất cả các cấp độ, với tất cả chỉnh thể của văn học từ một nền văn học dân tộc đến một phương diện của thi pháp.

Trước hết, phải nghiên cứu những chỉnh thể của văn học như một hệ thống bao gồm nhiều yếu tố. Ví dụ, nếu cứ nói mãi phương pháp sáng tác là nguyên tắc phản ánh, cho dù có thêm thắt bổ sung dần như nguyên tắc này có tính chất tư tưởng – nghệ thuật v.v... thì cũng sẽ đến lúc bế tắc, hơn nữa cũng thường đưa đến việc vận dụng không nhất quán, bởi vì mỗi người hiểu nguyên tắc phản ánh có tính chất tư tưởng – nghệ thuật một cách khác nhau. Cần phải cụ thể hóa phương pháp sáng tác bao gồm những yếu tố nào thì mới khắc phục được tình trạng trên.

Hai là, phải nghiên cứu văn học như một yếu tố trong – một hệ thống lớn hơn là toàn bộ đời sống xã hội, được chi phối và tương tác qua lại với những yếu tố khác trong tồn tại cũng như trong ý thức của nó. Ví dụ muốn khám phá hệ thống phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, thì không nên so sánh khiên cưỡng với phương Tây, cũng không nên suy diễn tùy tiện và rời rạc, mà trước hết phải xuất phát từ cơ sở xã hội phong kiến trì trệ của phương Đông cùng các hệ tư tưởng Nho, Phật, Lão v.v... để tìm ra những định hướng thích hợp.

Ba là, phải cố gắng xác định những yếu tố trong một chỉnh thể văn học như một tiểu hệ thống, nghĩa là một phức hợp của những yếu tố nhỏ hơn nữa. Ví dụ, vấn đề điển hình hóa hiện thực chủ nghĩa là một phương diện đặc trưng của chủ nghĩa hiện thực ; nhưng phải được nhìn nhận một cách hệ thống ; tính cách điển hình là gì, hoàn cảnh điển hình phải ra sao, mối quan hệ giữa chúng như thế nào v.v... Phải đầy đủ các yêu cầu đó, chứ không phải chỉ là một yếu tố riêng lẻ, mới thật sự là điển hình hóa hiện thực chủ nghĩa.

Bốn là, phải khám phá cho được yếu tố hạt nhân có tác dụng chi phối các yếu tố khác làm nên diện mạo của hệ thống. Lênin cho rằng hàng hóa là khái niệm hạt nhân trong bộ *Tư bản* của Mác : "Sự phân tích khai triển ở hiện tượng đơn giản nhất này (ở cái tế bào này của xã hội tư bản) tất cả những mâu thuẫn của xã hội hiện đại". Trong nghiên cứu văn học cũng vậy. Ví dụ, tính đảng cộng sản là khái niệm hạt nhân của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng bản thân nó, như trên đã nói, cũng là một tiểu hệ thống bao gồm các yếu tố về tính tư tưởng, tính chân thật và tính nghệ thuật, thì thế tất các yếu tố khác của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng phải được tập hợp trên ba bình diện ý thức hệ, nhận thức luận và thi pháp.

Năm là, phải nghiên cứu văn học với những chỉnh thể không bao giờ đóng kín, mà như là những hệ thống mở, luôn luôn trao đổi chất với những hệ thống tương ứng. Không thể phủ nhận công thức của viện sĩ Marcốp là vì vậy. Có điều chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không chỉ hấp thu mở rộng về mặt thi pháp, mà trên lập trường tính đảng kiên định và nhất quán, nó còn hấp thu có phê phán và sáng tạo trên các phương diện về nhân vật trung tâm và nguyên tắc xây dựng tính cách của các phương pháp sáng tác trước nó và ngoài nó.

Sáu là, phải nghiên cứu các chỉnh thể văn học như những hệ thống động, bởi vì một khi các yếu tố cụ thể của nó không đứng yên thì mối quan hệ của các yếu tố cũng thay đổi và kéo theo sự phát triển tất yếu của cả hệ thống. Khi thực tiễn đấu tranh của giai cấp công nhân cũng

như chủ nghĩa Mác – Lênin tiến triển, lại thêm sự hấp thu, nhào nặn những chỗ tinh hoa, ưu việt trong các phương pháp sáng tác khác được tăng cường, thì những phương diện như nhân vật trung tâm, điển hình hóa và thi pháp đã phát triển thì thế tất chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ với tư cách là một trào lưu, mà cả với tư cách một phương pháp sáng tác cũng phát triển theo.

Có thể kể thêm, hoặc ngược lại có thể khái quát cho cô đúc hơn, vì đây là những giới thiệu bước đầu một vấn đề mà giới học thuật ngay cả ở nước ngoài cũng còn đang trao đổi bàn cãi. Dù sao qua đây cũng thấy tính chất hữu hiệu của phương pháp hệ thống trong nghiên cứu văn học.

Như trước đã nói vấn đề phương pháp luận nghiên cứu văn học sẽ được thiết lập thành một chuyên đề riêng ở các bậc học trên. Cho nên sau khi giới thiệu sơ lược vài nét như trên, dưới đây lần lượt qua các chương, lấy tác phẩm văn học làm then chốt, giới thiệu các cách tiếp cận tương đối cụ thể đối với những chỉnh thể văn học thường gặp trong các đề tài nghiên cứu ở bậc đại học. Phương châm trình bày vấn đề ở đây theo hai hướng có vẻ trái ngược nhau, nhưng là thống nhất theo một yêu cầu nhất định. Trước hết là sự dung dị hóa, tránh đi vào quá nhiều những khái niệm, phạm trù trừu tượng, mà cố gắng thao tác hóa cho được những nguyên lí tổng quát. Nhưng mặt khác, lại ra sức tổng hợp cho được những chỗ mạnh trong các khuynh hướng nghiên cứu vào một hệ thống chặt chẽ mà bao quát hơn, nhất là trong việc nghiên cứu tác phẩm.

Chương XXXIII. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU TÁC PHẨM

Từ trước đến nay có nhiều phương pháp nghiên cứu tác phẩm văn học theo nhiều quan điểm khác nhau. Cách nghiên cứu theo quan điểm ngữ văn (philologique) chỉ thiên về việc giảng giải từ ngữ và phân tích văn pháp, coi nhẹ những vấn đề có liên quan đến nội dung tư tưởng của tác phẩm văn học. Cách nghiên cứu theo phân tâm học (psychanalyse) chỉ chuyên lo khám phá những mặc cảm tính dục ẩn tàng trong tác phẩm. Cách nghiên cứu tác phẩm theo chủ nghĩa cấu trúc thì chỉ phân tích "cái biểu đạt" (signifiant) tương đương với hình thức, còn bỏ qua "cái được biểu đạt" (signifié) tương đương với nội dung. Ngược lại, những người xã hội học dung tục thì chỉ biết đối chiếu một cách máy móc hiện thực khách quan với nội dung của tác phẩm văn học. Chủ nghĩa ấn tượng lại quan niệm tác phẩm văn học nghệ thuật không phải đi sâu khám phá bản chất hiện thực, mà chẳng qua chỉ ghi dấu lại những ấn tượng trong phút giây ban đầu của người nghệ sĩ trước hiện thực, do đó, đến lượt mình, người nghiên cứu phân tích cũng vậy, chỉ cần nói lại cái ấn tượng, chỉ kể lại "cuộc phiêu lưu của tâm hồn mình" khi đọc tác phẩm. Nói cho thật khách quan, cái cách nghiên cứu nói trên không phải là không có chút ít căn cứ. Vấn đề là họ thổi phồng, bơm to điều đó đến chỗ cực đoan, phiến diện.

Quán triệt chủ nghĩa duy vật biện chứng, chủ nghĩa duy vật lịch sử và mĩ học Mác - Lênin, phương pháp luận nghiên cứu hiện đại đã đặt vấn đề tiếp cận tác phẩm văn học nghệ thuật một cách toàn diện. Tác phẩm văn học là mối tổng hòa của hàng loạt tương quan. Tác phẩm viết xong là một tổ chức, một chỉnh thể, một cấu trúc (structure) bao gồm những tương quan nội tại chặt chẽ. Nhưng tác phẩm không phải chỉ cố định trong một cấu trúc văn bản, mà tác phẩm là một quá trình. Nó là kết tinh của một cái gì trước đó, và sẽ gây tác dụng sau đó. Khi đã được tác giả hoàn thành xong thì nó sẽ tồn tại trong sự tiếp thu và thưởng thức của công chúng với những tác dụng (fonction) có thể có của mình. Nhưng trước khi được viết xong, có nghĩa là trong quá trình hình thành, nó có những tương quan qua các khâu của "tiền đề phát

sinh" (genèse). Người ta nói tác phẩm văn học là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, có nghĩa là nó bắt nguồn từ hiện thực khách quan và phải thông qua chủ quan nhà văn. Nhưng đối với hiện thực khách quan và chủ quan nhà văn, tác phẩm không khi nào phản ánh và biểu hiện một cách trực tuyến, mà phải dựa trên một di sản tinh thần văn hóa nhất định của dân tộc và nhân loại. Chứng cớ là sự phản ánh và biểu hiện, tuy cùng một thực trạng và ý thức hệ, nhưng với văn hóa thấp và văn hóa cao là khác nhau, có văn hóa và vô văn hóa lại càng khác nhau. Cho nên trong "tiền đề phát sinh" còn có một phương diện nữa là truyền thống văn hóa. Như thế, ngoài những tương quan nội tại về "cấu trúc" ra, tác phẩm văn học còn có những tương quan khác với "bên ngoài" bao gồm hiện thực khách quan, chủ quan nhà văn, công chúng và di sản văn hóa. Năm tương quan này không tách rời nhau, và lấy những tương quan nội tại làm tiêu điểm. Những cái "bên ngoài" từ "tiền đề phát sinh" đã chuyển hóa thành cái nội tại, và những "tác dụng" có được đối với công chúng vốn đã có cơ sở và định hướng từ văn bản tác phẩm. Ngược lại, muốn hiểu được cấu trúc nội tại, cũng phải đặt nó trong tương quan với những cái "bên ngoài". Ví dụ mặt tương quan nội tại cơ bản là giữa nội dung và hình thức. Nhưng nếu không hiểu tác phẩm phản ánh và biểu hiện cái gì trong hiện thực khách quan và chủ quan nhà văn, thì làm sao biết được đề tài, tư tưởng chủ đề – những thành tố trong nội dung ?

Phân tích, nghiên cứu tác phẩm là tháo gỡ tất cả những tương quan vốn không tách rời nhau đó. Tất nhiên tùy theo yêu cầu của công trình nghiên cứu cũng như khả năng của từng nhà nghiên cứu, hoàn toàn có thể chỉ tháo gỡ một vài tương quan nhất định mà thôi. Ví dụ các đề tài nghiên cứu độc lập về *Truyện Kiều* sau đây không những hoàn toàn có thể mà còn cần thiết : *"Truyện Kiều" và thời đại Nguyễn Du ; "Truyện Kiều" và tâm sự Nguyễn Du ; "Truyện Kiều" và văn học dân gian Việt Nam ; "Truyện Kiều" và "Kim Vân Kiều truyện" của Thanh Tâm Tài Nhân ; Thi pháp "Truyện Kiều" ; "Truyện Kiều" qua các thời đại ;* v.v... Thậm chí còn vô số những đề tài nhỏ hơn như *Không gian và thời gian trong "Truyện Kiều" ; Ngôn ngữ "Truyện Kiều"* v.v... Nhưng dù có đi sâu vào một đề tài nhỏ hơn nữa, cũng không thể hoàn toàn tách rời với các mũi tiếp cận cơ bản nói trên. Và chân lí toàn diện của *Truyện Kiều* chỉ có thể là một tổng số vô hạn kết quả nghiên cứu đích thực của những đề tài đó.

Để tiện việc trình bày năm mũi tiếp cận nói trên, có thể tổ chức thành ba bình diện như sau : cấu trúc văn bản nghệ thuật (tự nó là một bình diện vì tính chất tiêu điểm của nó như trên đã nói) ; bình diện văn hóa – lịch sử ; nghiên cứu những mối tương quan giữa tác

phẩm với truyền thống văn hóa của dân tộc và nhân loại (đây vốn là một khâu trong "tiền đề phát sinh" nhưng sở dĩ tự nó thành một bình diện, vì tính chất thuần nhất "dùng văn học để giải thích văn học" của nó, và từ đó tạo nên một cánh tọa độ trong nghiên cứu, tức là cái trục dọc về mặt lịch sử). Tất cả các tương quan còn lại tuy là bao gồm ba mặt giữa tác phẩm với hiện thực, với nhà văn, với công chúng, nhưng rất nhất quán trong việc tạo nên cái trục ngang tâm lí – xã hội của tọa độ, nghĩa là xuất phát từ tồn tại và ý thức để nghiên cứu văn học, nên được gọi là bình diện tâm lí – xã hội.

I – NGHIÊN CỨU TÁC PHẨM TRÊN BÌNH DIỆN CẤU TRÚC VĂN BẢN NGHỆ THUẬT TỪ NHỮNG MỐI LIÊN HỆ BIỆN CHỨNG NỘI TẠI

Như trên đã nói, tác phẩm văn học là một cấu trúc văn bản nghệ thuật được tổ chức một cách chặt chẽ thành một sinh mệnh, một chỉnh thể. Ngay người xưa cũng bước đầu nhận ra cái chân lí này. Nhữ Bá Sĩ viết : "Loại văn chương tột bậc trong thiên hạ, đúng là không ở trong cái giới hạn đóng mở kết cấu, nhưng mà không đóng mở kết cấu thì cũng không thành văn chương"[1]. Là một kiểu tổ chức ngôn ngữ, tác phẩm văn học dĩ nhiên phải có đóng mở kết cấu, lớp lang, có sự gắn bó hữu cơ giữa bộ phận này với bộ phận khác, giữa bộ phận với toàn thể v.v... Như thế những mối liên hệ nội tại trong tác phẩm văn học cũng bao gồm nhiều mặt. Nhưng mối liên hệ cơ bản nhất là giữa nội dung và hình thức, cho nên cần bàn trước tiên.

1. Nghiên cứu tác phẩm trong mối liên hệ biện chứng giữa nội dung và hình thức

Nội dung và hình thức là một cặp phạm trù cơ bản của chủ nghĩa duy vật biện chứng. Vận dụng mối quan hệ biện chứng giữa cặp phạm trù này, lí luận văn học mác xít cho rằng ở những tác phẩm văn học chân chính, có giá trị thẩm mĩ cao, hình thức và nội dung có sự thống nhất hài hòa cao độ. Sự thống nhất giữa nội dung và hình thức ở sự vật nói chung là ở mức độ thấp – nghĩa là còn so le, sai biệt bởi vì đang ở dạng tự phát. Còn trong văn học nghệ thuật, thì sự thống nhất hài hòa đó là kết quả của một hành vi sáng tạo đầy ý thức tự giác, cho nên có thể và cần phải đạt đến đỉnh cao. Ngay các nhà mĩ học xưa kia cũng đã phát hiện ra chân lí này. Hêghen cho rằng ở những tác phẩm nghệ thuật đích thực, sự phối hợp giữa hình thức với nội dung hài hòa

(1) *Từ trong di sản...* Sđd, tr. 136.

đến nỗi "Nội dung chẳng phải là cái gì khác, mà là hình thức chuyển hóa ra thành nội dung và hình thức chẳng phải là cái gì khác, mà là nội dung chuyển hóa ra hình thức"(1).

Từ triết học và lí luận văn học chuyển hóa sang phương pháp luận nghiên cứu văn học trên vấn đề này, tất yếu sẽ dẫn đến nguyên tắc phân tích tác phẩm văn học là phải thông qua hình thức để nói nội dung. Nhưng từ đây thường cũng có sự ngộ nhận cho rằng hình thức hay thì nội dung hay, và ngược lại. Thật ra không phải như vậy. Hình thức, tự nó không thể là hay hoặc dở. Chỉ có sự phối hợp hay hoặc dở của hình thức đối với nội dung mà thôi. Cùng một dạng hình thức nào đó có thể gây hiệu quả thẩm mĩ đối lập qua những nội dung khác nhau. Đông Thi không thể bắt chước Tây Thi nhăn mặt là vì thế.

Như thế, qua hình thức để nói nội dung không phải là phân tích bất cứ hình thức nào, mà chỉ tập trung phân tích những hình thức mang tính nội dung. Việc nghiên cứu triệt để những hình thức mang tính nội dung này là nhiệm vụ trung tâm của thi pháp học, một bộ môn phái sinh từ lí luận văn học có nhiệm vụ tiếp nối nó trên phương diện này. Nhưng trong phạm vi lí luận văn học cũng có thể sơ bộ nêu ra một tiêu chí cơ bản của nó. Những hình thức nghệ thuật mang tính nội dung cho dù có độc đáo đến đâu, nhưng không phải là đột ngột ngẫu nhiên, mà có tính bền vững, lặp đi lặp lại một cách đổi mới. Có nghĩa nó không phải là dấu hiệu riêng lẻ, mà có mối liên hệ hệ thống trong toàn chỉnh thể tác phẩm, tất nhiên là với nhiều sắc thái đa dạng. Ví dụ có thể qua lối xưng hô gia đình : bác cháu, mẹ con, anh em v.v... để nói lên lòng nhân ái Việt Nam đầy tính chất ruột thịt, yêu thương đùm bọc trong thơ Tố Hữu. Muốn thế, chúng ta phải khảo sát một cách hệ thống lối xưng hô ấy trong nhiều cảnh huống với những sắc thái khác nhau. Một sáng tháng năm, nhà thơ chúng ta về Việt Bắc thăm Bác Hồ. Giờ phút gặp gỡ đã đến. Người đọc hồi hộp. Hai câu thơ ấm áp vang lên : "Bàn tay con nắm tay Cha. Bàn tay Bác ấm vào da vào lòng". Rồi những câu thơ sau đó là : "Ôi người Cha, đôi mắt mẹ hiền sao !", "Người là Cha, là Bác, là Anh", v.v... Nhân tưởng niệm người mẹ đã khuất, Tố Hữu viết : "... Anh Lưu, anh Diểu dạy con đi. Mẹ không còn nữa, con còn Đảng". Đặc biệt mối quan hệ giữa dân và Đảng cũng được diễn đạt thành mối quan hệ giữa mẹ và con : "Ơn người như mẹ như cha. Lòng dân yêu Đảng như là yêu con". Và cũng không phải ngẫu nhiên, khi đại tướng Nguyễn Chí Thanh, một nhà lãnh đạo xuất sắc của Đảng, qua đời, thi sĩ viết : "Nước non đau xót như lòng mẹ. Mất một người con : Nguyễn Chí Thanh". Nhân dịp về lại Hanh Cát, Hanh Cù, nơi hoạt động

(1) *Tác phẩm*, T. I. Mátxcơva – Lêningrát, 1930, tr. 224.

ngày xưa, lòng bùi ngùi nhớ đến mẹ Tơm, thi sĩ, giờ đây với cương vị một nhà lãnh đạo, đã viết : "Con đã về đây, ơi mẹ Tơm. Hỡi người mẹ khổ đã dành cơm. Cho con, cho Đảng ngày xưa ấy...". Và khi tưởng nhớ đến miền Nam, tác giả muốn trở ngay về bên dòng sông Hương để "Cùng các mẹ, các o, các chú. Giành lại từng mảnh đất thành đô". Đúng là thi sĩ vẫn giữ được tâm niệm... *Từ ấy* : nguyện "là con của vạn nhà". Cái lối xưng hô gia đình này lại được mở rộng ra khi thi sĩ viết về lãnh tụ và nhân dân nước bạn. Chính vì thấy được ở Hồ Chủ tịch, hình ảnh người cha, người bác, người anh, cho nên với Lênin, nhà thơ còn như muốn nhìn thêm cái khía cạnh người mẹ ở bậc thầy cách mạng thế giới này :

Mẹ ơi, dẻ con ra trong khổ cực
Mẹ chưa hay từ đó có Liên Xô
Có Lênin hàng che chở con thơ.

Và nếu đã hiểu một tấm lòng của "con" mẹ Suốt, mẹ Tơm, "chú" của Lượm, và đặc biệt là "anh" của chị Lí thì sẽ thấy lối xưng hô bạn bè như ruột thịt trong *Em ơi... Ba Lan, Từ Cu Ba* là tất yếu vậy : "Anh đã đến quê em Cracốp. Như quê anh, lộng lẫy cung đền", "Chào cô em gái, nữ dân quân... Trông em mà tưởng ở quê nhà" v.v...

Phải khảo sát những dấu hiệu của hình thức một cách có hệ thống như vậy, thì mới rút ra kết luận chính xác về mặt nội dung được. Nhưng nếu trong chỉnh thể tác phẩm, nội dung được triển khai theo nhiều bộ phận, nhiều bình diện, nhiều cấp độ, thì hình thức mang tính nội dung cũng như vậy. Có nghĩa là sự thống nhất biện chứng giữa hình thức đối với nội dung, ngoài cung bậc của toàn chỉnh thể tác phẩm, còn được thể hiện ở từng bộ phận, từng bình diện và từng cấp độ như vậy. Chẳng hạn, những dấu hiệu hình thức mang tính nội dung được xem xét một cách hệ thống như trên, thể hiện ngay ở việc khắc họa một nhân vật. Mái tóc dài mượt xuất hiện mười mấy lần trong tiểu thuyết *Hòn đất* của Anh Đức là biểu tượng về chị Sứ. Quả vậy, mái tóc này không những gắn liền với cuộc đời chị Sứ, mà còn tượng trưng cho tính cách của chị. Mái tóc ấy gợi lại những giây phút yêu đương ban đầu của chị với anh San. Rồi cái đêm anh San sắp lên đường đi tập kết, khi mái tóc của người vợ ấp vào lồng ngực, một câu nói xa xôi buông ra, nhưng gói ghém vào đây biết bao nhiêu là trìu mến, và lại như là một lời hứa chung thủy vang lên thầm kín. Và cái đêm trước khi sa vào lưới quân thù, chị lại xõa mái tóc vuốt ve âu yếm : "Đối với chị, hình như nó có tiếng nói, và mỗi lần nâng niu nó trên tay, chị liền có cái cảm tưởng trò chuyện rất đỗi yêu thương. Làn tóc gợi chị nhớ lại bàn tay anh San, bàn tay mẹ". Bằng hình ảnh mái tóc, chị gửi gắm lại lòng chung thủy và hiếu để với chồng và mẹ. Cảm động nhất là lúc má Sáu bới lại tóc

cho cô con gái đầu lòng trước khi vĩnh biệt. Thế là mái tóc từ chỗ bén chân trong lòng mẹ, qua đôi mắt, bàn tay và làn môi của người yêu, bây giờ trở về trong lòng tay của mẹ trước khi vĩnh biệt thế giới này. Xiết bao yêu mến, dịu dàng và hiếu đễ trong ấy. Nhưng mái tóc cũng biết căm thù, và lúc cần cũng biết chiến đấu. Bạn đọc không khỏi ngạc nhiên khi lưỡi dao "cúp - cúp" Mĩ sáng loáng nấy bật trở lại cánh tay tuy bị thương nhưng vẫn giữ nguyên sự man rợ của tên biệt kích Xăm khi nó chém chị Sứ. Chính hắn cũng phải ngờ vực : "Nhưng đây nào phải lưỡi dao Mĩ không bén ! ... Đây chính bởi vì lưỡi dao chạm phải một suối tóc tốt tươi nhất, suối tóc của hai mươi bảy tuổi đời con gái, vừa mượt, vừa dày, gồm muôn ngàn sợi bền chặt rủ từ đỉnh đầu bất khuất, rủ chấm xuống sát gót chân bất khuất đó". Thật không phải ngẫu nhiên mà Anh Đức lại điêu khắc tinh vi, cố công trau chuốt mái tóc của người con gái xứ Hòn, qua đó đã đem lại cái nội dung tình cảm, cái phẩm chất thẩm mĩ của những từ vốn cũng đã đẹp như "đội quân tóc dài", "đội quân búi tóc", đội quân của các mẹ các chị miền Nam.

Sự phát triển của khoa học gần đây như kí hiệu học, lí thuyết thông tin, v.v... đã có nhiều gợi ý bổ ích cho việc phân tích tác phẩm văn học. Nhưng có người từ đó cho rằng, cách phân tích nội dung qua hình thức đã lỗi thời rồi. Thật ra, chỉ có quan niệm cũ, nói đúng hơn là quan niệm sai hoặc sót về nội dung và hình thức mới quá thời mà thôi. Còn mối liên hệ biện chứng đích thực giữa nội dung và hình thức vẫn là một mối tương quan cơ bản nhất trong tác phẩm văn học, mặc dù đó không hề là duy nhất.

2. Nghiên cứu tác phẩm trong các mối liên hệ biện chứng nội tại khác

Trong sự tổ chức tác phẩm, thật ra có rất nhiều tương quan chằng chịt có liên đới nhưng không hẳn là thuộc phạm trù nội dung và hình thức, song vẫn rất cần trong việc phân tích, nghiên cứu như sau :

a) Chỉnh thể và yếu tố

Nghiên cứu tác phẩm văn học tất nhiên phải xuất phát từ toàn bộ chỉnh thể, tránh phiến diện. Hơn nữa khi cần xem xét từng bộ phận cũng phải đặt nó trong chỉnh thể, phải thấy nó được xác định trong khuynh hướng chung của chỉnh thể. Nhưng lại phải chú ý tính năng động của bộ phận đối với chỉnh thể, nhất là trong tác phẩm nghệ thuật có hiện tượng không rải đều các dấu hiệu thẩm mĩ (signe esthétique) mà có khi tập trung vào một số điểm nào đó, cần được sự chú ý khai thác của nhà nghiên cứu. Kinh nghiệm nghệ thuật phương Đông nói về "nhãn tự" (từ con mắt), "thần cú" (câu thần) không phải là không có ý

nghĩa trong việc phân tích thơ, một thể loại có quy mô nhỏ, tất nhiên không thể lạm dụng điều này trong các thể tự sự. Trong bài *Nguyên tiêu*, Hồ Chủ tịch viết :

Kim dạ nguyên tiêu nguyệt chính viên
Xuân giang, xuân thủy tiếp xuân thiên
Yên ba thâm xứ đàm quân sự,
Dạ bán quy lai nguyệt mãn thuyền

Cả bài thơ Bác đã "tập cổ" rất nhiều ở thơ Đường, nhất là đối với thơ của Trương Kế, Vương Bột : "Thu thủy cộng trường thiên nhất sắc" ; "Yên ba thâm xứ hữu ngư chu" ; "Dạ bán chung thanh đáo khách thuyền" v.v... Cho nên toàn bộ bài *Nguyên tiêu* nhuốm một màu sắc cổ kính cổ phong vị Đường thi với những bức tranh thủy mặc chấm phá. Thế nhưng phải tập trung khai thác ba chữ "đàm quân sự" – ra giữa nơi khói súng không phải để thưởng ngoạn, mà là để *bàn bạc việc quân*. Ba chữ đó đã xoay chuyển lại cả khung cảnh Đường thi của toàn bài, nói đúng về con người của Bác với tư cách là một lãnh tụ cách mạng, một vị tổng tư lệnh của cuộc kháng chiến thần thánh hồi ở Việt Bắc.

Trong các thể loại tự sự vẫn có vấn đề tính năng động của yếu tố đối với chỉnh thể. Phân tích truyện *Chí Phèo*, không phải ngẫu nhiên mà người ta thường lưu ý nhất từ lúc Chí Phèo gặp thị Nở. Sự chăm sóc của thị đã khơi dậy ở Chí lòng khao khát muốn làm lành với mọi người, để họ lại "nhận hắn vào cái xã hội bằng phẳng thân thiện của những người lương thiện". Nhưng khi thị Nở "trút vào mặt hắn tất cả lời của bà cô : "Đã nhịn được đến bằng này tuổi thì nhịn hẳn, ai lại đi lấy thằng Chí Phèo", Chí dần dần cảm thấy niềm khát vọng của mình không phải dễ dàng được chấp nhận. Và cuối cùng Chí kết thúc đời mình sau khi đâm chết bá Kiến, người mà Chí nhận rõ là kẻ đã xô đẩy Chí vào một cuộc sống bất lương. Chính ở chỗ này đã tập trung bộc lộ tư tưởng chủ đề của tác phẩm.

b) Chọn lựa và kết hợp

Phân tích tác phẩm văn học còn phải chú ý đến mối tương quan biện chứng giữa chọn lựa (sélection) và kết hợp (combinaison) – chọn lựa đối với từng yếu tố, và kết hợp giữa các yếu tố với nhau. Chúng ta không tán thành việc coi nhẹ sự chọn lựa, vì những viên gạch có tốt thì tòa nhà mới vững được. Cho nên trong sáng tác, một chi tiết, một hình ảnh, một từ cũng phải được nhà văn nghiền ngẫm, "thôi xao" rất lao tâm khổ tứ. "Có một chữ mà nghĩ ba năm chưa xong, giảng ngàn năm chưa hết" (Nguyễn Cư Trinh) là vì vậy. Tố Hữu có nói về đoạn mở đầu bài *Mẹ Tơm* như sau : "Trong hai câu sau có âm vang của gió và sóng, có cả âm vang của một tấm lòng. Nếu viết : gió thổi *lao xao*, sóng biển *rì rào* thì có lẽ không còn gì. Hai câu thơ không chỉ tả cảnh, mà còn

tả tình trong cảnh"[1]. Từ *lao xao, rì rào* đơn thuần tả cảnh, đến *xôn xao, đu đưa* vừa tả cảnh vừa tả tình, là phải qua một sự chọn lựa.

Nhưng cũng như trong kiến trúc, chọn lựa từng chất liệu là quan trọng, nhưng sự sắp xếp cũng không ít phần quan trọng hơn. Nghệ thuật cũng như trong cuộc đời, một chỉnh thể tốt không hề là dấu cộng của mọi yếu tố tốt. Trong tiểu thuyết *Đứng trước biển* của Nguyễn Mạnh Tuấn, khi được bố là Ba Đức hỏi phải tổ chức lại các thuyền đánh cá như thế nào, thì Ba Phi đã trả lời phải có những thuyền trưởng giỏi... Ba Đức tiếp lời rằng, chắc là phải cả những thủy thủ giỏi nữa ? Không hoàn toàn tán thành, Ba Phi khẳng định rằng chỉ cần một số thủy thủ giỏi, còn lại chỉ toàn là người bình thường. Ở đây lộ ra cái chân lí về vai trò của sự sắp xếp, tổ chức, về ý nghĩa của sự kết hợp trong hoạt động thực tiễn. Trong nghệ thuật cũng vậy. Cái chi tiết về suất sưu của em anh Dậu đã chết từ năm ngoái được chọn lựa khái quát đến độ điển hình, tự nó, do đó, đã có sức tố cáo lớn. Nhưng nếu đưa ngay ra từ đầu thì sức tố cáo sẽ bị giảm sút. Đợi đến khi bán con, bán chó, bán cả mấy thúng khoai cuối cùng trong nhà, chị Dậu lo đủ suất sưu và tưởng đã cứu được chồng, Ngô Tất Tố mới để cho tên lí trưởng hoạnh họe thêm về suất sưu quái gở này. Sắp xếp như vậy, nhà văn đã nâng lòng phẫn uất đến tột độ.

Việc vừa chú ý đến chọn lựa và cả kết hợp, thật ra là một biểu hiện ở phương diện khác của việc vừa chú ý cả chỉnh thể và yếu tố nói trên. Đây là hai mặt của một trang giấy.

c) Bổ sung và đối lập

Thường muốn khai thác một ý nhấn mạnh trong bài văn, người ta muốn tìm đến những phép "bổ sung" của tác giả là điều dễ hiểu. Nhưng đó mới chỉ là trình độ "số học" trong nghiên cứu văn học, bởi vì nó mới chỉ thấy cộng với cộng mới thành cộng. Phải vươn lên trình độ "đại số", bởi vì bằng lôgíc toán nó đã chứng minh trừ với trừ cũng thành cộng. Trong nghiên cứu văn học cũng vậy. Cần phải khám phá những phép đối lập của nhà văn, mà cứu cánh không gì khác hơn là nhằm để nhấn mạnh một ý nào đó trong bài văn. Tất nhiên cũng như trong số học vẫn có nhiều bài toán hóc búa và bổ ích, thì trong phép "bổ sung" cũng có nhiều sự biểu hiện thú vị. Phải vừa chú ý bổ sung vừa chú ý đối lập, thực chất là cụ thể hóa thêm một bước vấn đề kết hợp nói trên. Về phép "bổ sung", có những dạng chính như sau :

– *Song hành*. Khi có hai yếu tố song hành trong tác phẩm, thì không những phẩm chất của mỗi yếu tố vốn đã tự xác định, mà còn được xác

---

(1) *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta.* Nxb Văn học, Hà Nội, 1973, tr. 437.

định thêm trong mối quan hệ với yếu tố kia. Tiểu thuyết *Mẫn và tôi* của nhà văn Phan Tứ nêu lên vấn đề muốn đánh thắng chiến tranh cục bộ với hàng chục vạn quân Mĩ thì vẫn phải dựa vào lực lượng trưởng thành ở cơ sở (Mẫn) đã đành, mà còn phải có sự hỗ trợ của những cán bộ ở trên điều về (Thiêm). Nhưng đây không hề là dấu cộng đơn thuần, mà còn có sự chuyển hóa bộ phận. Phải phân tích thêm cái sức mạnh của chính Mẫn trong quan hệ với Thiêm, cũng như phải phân tích thêm cái sức mạnh của Thiêm trong quan hệ với Mẫn. Có người cho rằng giữa Mẫn và Thiêm không phải chỉ có quan hệ bổ sung, mà trong thực tế còn có "mâu thuẫn", "đối lập". Thật ra phải hiểu sự bổ sung ở đây theo tinh thần biện chứng. Chính vì có những mâu thuẫn, đối lập ở mức độ nhất định nào đó, thì mới cần bổ sung cho nhau. Nếu hai bên giống nhau, hoàn toàn đồng nhất trên mọi biểu hiện, thì không cần thiết phải bổ sung cho nhau.

– *Trùng điệp*. Đây là dạng bổ sung tuy có những yếu tố mới, nhưng vừa lặp lại những yếu tố cũ. Gặp những trường hợp như vậy – tất nhiên là trong những tác phẩm ưu tú – người nghiên cứu phải khám phá cái nghĩa lí sâu xa của nó. Đọc đoạn "Tam cố thảo lư" trong *Tam quốc chí diễn nghĩa* không ai nghĩ rằng đây là việc kéo dài vì nhuận bút, hoặc nhà văn không biết khái quát cho súc tích câu chuyện mời Gia Cát Lượng để thúc đẩy cốt truyện phát triển nhanh hơn v.v... Sự thật đây là một chỗ bộc lộ tài năng của La Quán Trung. Ba lần xuống nhà tranh, tất nhiên mỗi lần cũng có khác nhau cơ bản. Một lần chỉ gặp được bạn Khổng Minh, lần khác chỉ gặp em Khổng Minh, đến lần cuối, trong giây phút đầu tiên cũng mới chỉ gặp "một nửa" Khổng Minh mà thôi, vì ông ta đang ngủ ! Viết như thế ít nhất có hai ý nghĩa : người được mời phải là người tài năng xuất chúng, có khả năng định ra những quốc sách tuyệt diệu, thế nào cũng phải mời cho được. Mặt khác, người chủ trương đi mời (Lưu Bị) phải là người có đức, biết chiêu hiền đãi sĩ, nhất là biết dùng những người tài hơn mình, và do đó, đạo cao đức trọng ở đây lại đã biến thành một tài năng đặc biệt. Sự gặp gỡ và hài hòa cao độ của hai mặt tài đức ở đây mới cần và đủ để tạo ra cái trường diện "tam cố thảo lư".

– *Hô ứng* là sự trùng điệp của hai yếu tố ở đầu và cuối tác phẩm, tất nhiên cũng bộc lộ dụng ý của tác giả. Khi nghe Chí Phèo đâm bá Kiến và tự đâm mình chết luôn, thị Nở nhìn xuống bụng của mình và trước mắt thị hiện ra cái lò gạch – như đã xuất hiện ở đầu tác phẩm. Nam Cao muốn nói kiếp người Chí Phèo vẫn cứ tiếp diễn. Và cũng không phải ngẫu nhiên mà Nguyễn Trung Thành mở đầu *Rừng xà nu* bằng hình ảnh những cây xà nu khỏe khoắn không bom đạn nào tiêu diệt được và kết thúc tác phẩm bằng hình ảnh những cánh rừng xà nu bạt ngàn ở Tây Nguyên.

Phát hiện những yếu tố bổ sung trong tác phẩm văn học đã bổ ích, phát hiện được những yếu tố đối lập lại càng lí thú. Tào Đường đã làm một chùm gồm năm bài thơ *Thiên Thai* kể lại câu chuyện hai anh chàng Lưu, Nguyễn xưa kia may mắn lạc vào động tiên. Một ngày trên tiên giới bằng mấy mươi năm dưới cõi đời. Tuy mới vào động không bao lâu, nhưng hai anh chàng còn có cảm xúc trần thế, đã cảm thấy lâu lắm, nhớ quê hương, tỏ ý muốn về ! Các cô tiên nữ nghe nói đẹp lắm, nhưng dù sao cũng là các cô gái , lại lần đầu tiên trong đời gặp được các chàng trai, cho nên vô cùng quyến luyến, bịn rịn. Nhưng là các cô gái, dù có tình cảm mãnh liệt đến mấy cũng phải biểu hiện một cách hết sức tế nhị. Tào Đường đã để cho các cô trả lời các chàng trai bằng một bức tranh đối lập : "Hoa đương động khẩu ưng trường tại. Thủy đáo nhân gian định bất hồi". Ngân Giang đã dịch khá hay : "Hoa nương cửa động hoa thơm mãi. Nước xuống khơi trần nước chảy xuôi". Ý các cô muốn nói : nếu các anh ở lại thì sẽ xuân tươi mãi, còn nếu về trần gian thì chắc có lúc cũng còn nhớ đến chúng em và muốn trở lại cũng sẽ không thể nào được nữa (Ngân Giang chưa dịch được hết cái ý *định bất hồi* – có nghĩa là dứt khoát không thể trở lại được). Bức tranh đối lập đã đánh trúng tâm trạng của các chàng trai và bộc lộ sự tha thiết hết mức của các nàng tiên.

Phép đối lập không phải lúc nào cũng hiển hiện, mà phải phát hiện. Đọc bài *Giữa đường, đáp thuyền đi huyện Ung* của Bác, thấy nó có phần thanh thản nhẹ nhàng :

Đáp thuyền thẳng xuống huyện Ung Ninh
Lủng lẳng chân treo tựa giảo hình
Làng xóm ven sông đông đúc thế
Thuyền câu rẽ sóng nhẹ thênh thênh

Cái môtíp đi thuyền trên sông nhìn cảnh hai bên bờ này làm chúng ta dễ liên tưởng đến bài *Tảo phát Bạch Đế thành* của Lí Bạch : "Triêu tự Bạch Đế thái vân gian. Thiên lí Giang Lăng nhất nhật hoàn. Lưỡng ngạn viên thanh đề bất tận. Khinh chu dĩ quá vạn trùng san". Lí Bạch là nhà thơ lãng mạn, làm bài này lúc còn trẻ, lại lần đầu tiên đi viễn du ra khỏi tỉnh nhà, cho nên hơi thơ rất khí thế không có gì lạ. Nhưng thật ra bài thơ của Bác càng khí thế, càng có chất thép hơn nhiều, nếu chúng ta biết phát hiện ra sự đối lập giữa "điểm nhìn" và "diện nhìn". Cảnh thì bằng lặng êm ả thật, nhưng được nhìn từ một con người chân tay bị trói chặt. Bác coi những trói buộc ấy như không, vẫn bình thản thưởng ngoạn cái cảnh êm đẹp hai bên bờ như một con người hoàn toàn tự do. Lí Bạch mà gặp phải khốn cảnh như vậy, nếu không buồn bã thì cũng cáu gắt, bực bội không thể làm thơ được, chưa cần nói đến thơ "thép".

d) Đồng đại và lịch đại

Đây thực chất cũng vẫn là tiếp tục bàn thêm một khía cạnh của sự kết hợp nói trên. Chữ *đồng đại* và *lịch đại* ở đây được dùng theo một nghĩa hạn chế trong phạm vi những quan hệ của một yếu tố. Cũng có thể nói đây là sự kết hợp giữa "phân tích dọc" (analyse verticale) để thấy sự tiến triển của yếu tố với "phân tích ngang" (analyse horizontale) để thấy sự ổn định, độc đáo của chính yếu tố ấy. Có thấy sự ổn định độc đáo trong từng bước của yếu tố mới khám phá được sự tiến triển đích thực của nó. Hình ảnh Bác Hồ trong thơ Tố Hữu từ bài *Hồ Chí Minh* qua *Sáng tháng Năm* đến *Theo chân Bác* v.v... tất nhiên là có nhiều bước tiến triển. Nhưng không nên suy luận một cách có phần dễ dãi bằng cách hạ thấp, chẳng hạn, bài *Hồ Chí Minh,* cho nó chưa thật đúng với con người giản dị gần gũi với quần chúng của Bác. Sự thật không hoàn toàn như vậy, nếu chúng ta chú ý những quan hệ đồng đại của nó. Ngay trong bài thơ đó, Tố Hữu đã gọi Bác là "*Người lính già* đã quyết chiến hi sinh", là "*tên quân cảm tử*", là người *Cha* v.v... Tất nhiên còn có những câu như "Tiếng Người thét, Mau lên gươm lắp súng !" v.v.. quả là không hợp với phong thái của Bác. Và chăng tính chân thật trong văn nghệ không phải được đối chiếu với khách quan, với sự chân thành của nghệ sĩ, mà còn phải xét trên "tầm đón" của công chúng. Hồi ấy trong số nông dân ngoại thành đổ xô vào vườn hoa Ba Đình, nhiều người đã hô lớn : "Mau mau đi xem vua mới của nước Nam ta". Và câu chuyện mắt Bác có những hai con ngươi lan truyền mãi trong cả nước và suốt cả một thời gian sau đó. Lúc đấy mà viết Bác "Áo nâu túi vải đẹp tươi lạ thường" sẽ trở nên lạc lõng trong không khí đang thần thánh hóa lãnh tụ.

Trên đây đã nói việc phân tích đồng đại có tác dụng giúp thấy đúng hơn sự tiến triển lịch đại. Hơn nữa sự phân tích đồng đại cũng làm nổi rõ sự tiến triển lịch đại ngay cả khi các yếu tố cũ vẫn được lặp lại nguyên vẹn, nhưng ý nghĩa đã khác, nghĩa là có sự đổi mới ẩn bên trong rồi. Trong *Di chúc*, Bác có sử dụng lại câu "Nhân sinh thất thập cổ lai hi" trong bài *Khúc giang* của Đỗ Phủ đau buồn, than đời sao ngắn ngủi, giải sầu bằng rượu đến mức phải cầm cố áo quần hằng ngày. Tất nhiên là Bác sử dụng lại câu thơ ấy với ý khác. Nhưng điều đó càng được chứng thực hơn, nếu chúng ta khảo sát thêm những quan hệ đồng đại. Ngay trong bản *Di chúc*, Bác có nói chỉ tiếc là chưa được phục vụ lâu hơn nữa, nhiều hơn nữa, mặc dù lúc đó Bác đã gần gấp đôi tuổi của Đỗ Phủ khi viết bài *Khúc giang*. Thiếu cảm quan đồng đại sẽ rất dễ bắt bẻ không đúng. Có người đọc câu "Thơm cho ai nữa hỡi hoa nhài" trong bài *Bác ơi* ! đã trách Tố Hữu sao lại dùng hoa nhài để nói với Bác, nhất là khi Bác đã qua đời. Chưa nói trong vườn Bác trồng rất

nhiều hoa nhài, mà chủ yếu vấn đề ở đây là trong ngôn ngữ thi ca hiện đại, "hoa nhài" đã mất cái nghĩa chỉ các cô gái không đứng đắn trong thơ cổ điển rồi.

II - NGHIÊN CỨU TÁC PHẨM TỪ NHỮNG MỐI LIÊN HỆ NGANG TRÊN BÌNH DIỆN TÂM LÍ - XÃ HỘI

Xét trên những mối liên hệ ngang về mặt tâm lí - xã hội, thì tác phẩm bắt nguồn từ hiện thực khách quan, thông qua chủ quan nhà văn và đi về với công chúng bạn đọc. Như thế, trên bình diện này mà nói thì phải phân tích, nghiên cứu tác phẩm văn học từ những mối liên hệ giữa nó với hiện thực, từ nhà văn và từ công chúng.

1. Phải nghiên cứu tác phẩm như là hình ảnh của thế giới khách quan

Mác viết : "Vận động của tư duy chỉ là sự vận động của hiện thực được di chuyển vào và được sự cải tạo trong đầu óc con người"(1). Là một hình thái của nhận thức, tác phẩm phải là sự phản ánh hiện thực theo một cách nào đó. Từ những mệnh đề triết học và lí luận văn học như vậy, một hệ luận tất yếu có thể rút ra về phương pháp luận là muốn nghiên cứu, phân tích tác phẩm thì phải tiếp cận từ mối liên hệ giữa nó với hiện thực khách quan. Ở đây chúng ta cần nhắc lại một mẫu mực phê bình mác xít là những bài viết của Lênin về L.Tônxtôi cùng các tác phẩm của ông.

L.Tônxtôi với các tác phẩm của ông đã chấn động trên văn đàn Nga và thế giới, nhưng vẫn là một dấu hỏi, một bí mật đối với giới phê bình đương thời. Tất nhiên từ Sécnuséspxki, qua Pixarép đến Mikhailốpxki, những bí mật đó đã dần dần được khám phá phần nào. Nhưng ngay Plêkhanốp, người đã có nhiều kiến giải mác xít đối với văn hào, vẫn cho rằng những tác phẩm của L.Tônxtôi là đại biểu cho tiếng nói của giai cấp quý tộc phong kiến bị phá sản ngồi nhìn cảnh suy vong của giai cấp mình mà oán trách chủ nghĩa tư bản, và tìm nơi trú ẩn cuối vùng trong một giấc mơ không tưởng. Đó là chưa kể trong dịp kỉ niệm 80 năm ngày sinh của L.Tônxtôi, báo chí phản động và tự do chủ nghĩa đã cho đăng nhan nhản những bài vở, những thư từ và tiểu luận, nhưng nói như Lênin, họ "rất ít quan tâm đứng về mặt tính chất của cuộc cách mạng Nga và các động lực của nó mà phân tích các tác phẩm của ông". Ngược lại, Lênin đã xuất phát từ hiện thực khách quan nửa sau thế kỉ XIX ở Nga, xoay quanh những vấn đề cách mạng để nghiên cứu

(1) *Tư bản*. Pari, 1938, T. I, tr. 29.

các tác phẩm của L.Tônxtôi. Mở đầu hàng loạt bài báo, Lênin đã viết bài *L.Tônxtôi, tấm gương cách mạng Nga,* một đầu đề có tính chất định hướng trong nghiên cứu, để từ đó phát hiện L.Tônxtôi đã "phản ánh được trong các tác phẩm của mình ít ra là vài ba khía cạnh của cách mạng", cho dù "rõ ràng là ông ta đã không hiểu và rõ ràng là ông ta đã xa lánh". Trước hết tác phẩm của L.Tônxtôi đã phản ánh đúng *tính chất, đặc điểm* của cuộc cách mạng tư sản – nông dân Nga, tức là thời kì "sau cải cách và trước cách mạng" (1861 – 1904) : "L.Tônxtôi độc đáo, vì toàn bộ tác phẩm của ông, nhìn chung đã diễn đạt đúng những đặc điểm của cuộc cách mạng chúng ta về phương diện là một cuộc cách mạng tư sản – nông dân"(1).

Tác phẩm của L.Tônxtôi phản ánh đúng *đối tượng* của cuộc cách mạng đó là "chế độ chuyên chế Nga hoàng, và ... quyền sở hữu ruộng đất của bọn địa chủ... phương thức chiếm hữu ruộng đất của thời trung cổ". Tác phẩm của L.Tônxtôi còn vĩ đại ở chỗ qua đó, ông đã nói lên được "những tư tưởng và những tâm trạng đã hình thành trong hàng triệu nông dân Nga khi bắt đầu cuộc cách mạng tư sản Nga"(2), tức là đã phản ánh được một phương diện trong động lực cơ bản của cách mạng Nga.

Điều đáng lưu ý là lúc Lênin viết về L.Tônxtôi thì các tư liệu về văn hóa, đặc biệt là những trang nhật kí, thư từ đều chưa được sưu tầm đầy đủ. Việc công bố những tư liệu ấy trong những năm sau này càng xác minh cách tiếp cận của Lênin từ hiện thực khách quan của cuộc cách mạng Nga đối với tác phẩm của L.Tônxtôi là hoàn toàn đúng. Ví dụ trong một bức thư gửi bạn năm 1901, L.Tônxtôi nói ông nhìn cuộc sống "theo con mắt của hàng trăm triệu người". Đặc biệt trong thư gửi cho Xtaxốp ngày 18 – 10 – 1905, L.Tônxtôi lại viết : "Trong cả cuộc cách mạng này tôi tự nguyện làm trạng sư cho hàng trăm triệu người"(3).

Tất nhiên khi nghiên cứu tác phẩm như là hình ảnh của thế giới khách quan, cần đặc biệt lưu ý "Nghệ thuật không đòi hỏi các tác phẩm của nó như là hiện thực" (Phơbách). Chân lí nghệ thuật chỉ thống nhất chứ không đồng nhất với chân lí đời sống. Vì một lẽ giản đơn, là một lĩnh vực của hình thái ý thức, một hình thức của nhận thức, văn học không phải là bản thân sự thật, mà chẳng qua là một cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ về sự thật đó.

---

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Nxb Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 262.

(2) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 262.

(3) *Mâylăc. Lênin và văn học nghệ thuật* . Mátxcơva, 1960 (trích lại).

2. Phải nghiên cứu tác phẩm như là con đẻ tinh thần của nhà văn

Xét từ góc độ nhận thức luận thì quá trình nhận thức của con người không phải là thẳng tắp, sự vật thế nào thì liền được phản ánh như thế, mà là một quá trình quanh co khúc khuỷu, giằng co giữa cái đúng và cái sai, trong đó bộc lộ rõ phẩm chất vốn có của chủ thể nhận thức. Từ đó lí luận văn học đã đi đến mệnh đề văn học là *hình ảnh chủ quan* của thế giới khách quan. Và đó cũng là lí do quy tụ giải thích vì sao chân lí trong văn học chỉ thống nhất chứ không đồng nhất với chân lí đời sống nói ở trên.

Từ những mệnh đề triết học và lí luận văn học như vậy có thể rút ra thêm một hệ luận nữa về phương pháp luận nghiên cứu là phải phân tích tác phẩm như con đẻ tinh thần của chủ quan nhà văn – bao gồm những lập trường, quan điểm, phương pháp tư tưởng, mà còn cả cá tính, phong cách nữa. Lênin cũng đã để lại bài học quý báu về mặt này trong các bài viết về L.Tônxtôi. Với Lênin, không phải bất cứ nhà văn Nga nào sáng tác trong thời kì 1861 – 1904 cũng là "tấm gương của cách mạng Nga". Càng không phải như vậy đối với những nhà văn của giai cấp đại quý tộc. Lênin đã xuất phát từ một L.Tônxtôi "đứng về phía nhân dân lao động" và có "quan niệm của người nông dân gia trưởng ngây thơ" để nghiên cứu tác phẩm của L.Tônxtôi. Tất nhiên chủ quan của L.Tônxtôi là một khối mâu thuẫn : "Học thuyết của L.Tônxtôi là không tưởng và do nội dung của nó nên nó là một học thuyết phản động, theo nghĩa chính xác nhất và sâu sắc nhất của từ này. Nhưng tuyệt nhiên không phải vì thế mà học thuyết đó không phải là xã hội chủ nghĩa, cũng không phải vì thế mà nó không có những yếu tố phê phán có thể cung cấp những tài liệu quý báu cho việc giáo dục các giai cấp tiên tiến" [1]. Nhưng cũng chính là xuất phát từ mâu thuẫn đó trong tư tưởng của L.Tônxtôi, Lênin đã giải thích mâu thuẫn trong sáng tác của văn hào :

"Một mặt thì chỉ trích thẳng tay chế độ bóc lột của tư bản, tố cáo những hành vi bạo ngược của chính phủ, tố cáo cái trò hề của tòa án và của cơ quan hành chính nhà nước, vạch trần hết tính chất sâu sắc của các mâu thuẫn giữa sự tăng thêm của cải, những thành tựu của văn minh với tình trạng cùng khổ, man rợ và đau thương của quần chúng nông dân càng ngày càng tăng thêm... Mặt khác lại đem một trong những cái nhơ nhớp nhất trần đời ra thuyết giáo, tức là tôn giáo, lại muốn thay thế những giáo trưởng công chức nhà nước bằng những giáo trưởng có đức tin, nghĩa là tuyên truyền cho sự thống trị của bọn giáo trưởng dưới hình thức tinh vi nhất, do đó, mà là hình thức bỉ ổi nhất"[2].

---

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 281.

(2) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 271.

Trong thế giới chủ quan của L.Tônxtôi không phải chỉ có những ảnh hưởng tốt đẹp của tư tưởng nhân dân, mà còn có sáng kiến riêng, bản lĩnh độc đáo của văn hào. Lênin cũng xuất phát từ đó để nghiên cứu các tác phẩm của L.Tônxtôi :

"Sự phê phán của L.Tônxtôi không phải là mới lạ. Ông không nói điều gì mà trong văn học châu Âu cũng như trong văn học Nga, những người đứng về phía nhân dân lao động đã không nói trước ông từ lâu. Nhưng cái độc đáo trong sự phê phán của L.Tônxtôi và tầm quan trọng lịch sử của sự phê phán đó là ở chỗ nó diễn tả được một cách mạnh mẽ, mà chỉ riêng những nghệ sĩ thiên tài mới làm nổi, sự chuyển biến trong tâm trạng của quảng đại quần chúng nhân dân Nga trong thời kì nói trên"(1).

Có thể thấy nếu từ tác phẩm có thể hiểu nhà văn, thì ngược lại cũng có thể từ nhà văn để hiểu thêm tác phẩm, nhất là đối với những tác phẩm có biểu tượng hai mặt, nếu không khảo sát thêm nhà văn, thì khó đoán định đúng nghĩa chính xác của nó. Nếu không biết gì về con người Nguyễn Đình Chiểu thì không thể nào hiểu đúng những câu thơ trong *Ngư tiều y thuật vấn đáp* :

Trời đông sùi sụt gió mưa tây...
... Mừng thấy non sông bặt gió tây

Trong thời kì Mĩ ngụy tạm chiếm đóng ở miền Nam trước đây, không thể hiểu đúng được ý nghĩa của các truyện *Bút máu, Sắc lụa Trữ La* v.v... nếu không biết chút ít về tác giả. Tất nhiên cũng chính như Lênin đã nói, mọi chân lí nếu bị đẩy đến cực đoan sẽ trở nên sai lầm. Việc nghiên cứu nhà văn là để hiểu thêm tác phẩm, chứ tuyệt nhiên không thể thay thế cho việc nghiên cứu cấu trúc văn bản nghệ thuật của bản thân tác phẩm. Đây chưa cần nói đến văn học dân gian hoặc trường hợp những tác phẩm khuyết danh hay những tác phẩm cổ điển mà tư liệu về nhà văn đã hoàn toàn thất truyền, nhất là ở Việt Nam ta. Điều có ý nghĩa phổ biến hơn là việc nghiên cứu nhà văn, nhiều lắm cũng mới chỉ xác định được những khả năng, những định hướng về những điều mà họ "muốn nói". Nhưng với tư cách là con đẻ tinh thần của họ, tác phẩm văn học lại là những điều họ đã "nói được" ở mức độ và dạng thái nhất định. Và chăng, không có điều "nói được" chung chung trừu tượng, mà chỉ có điều "nói được" với một công chúng cụ thể.

---

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật.* Sđd, tr. 281.

3. Phải nghiên cứu tác phẩm từ tác dụng tối ưu về mặt lịch sử trong mối tương quan với công chúng

Mác đã từng nói : "Vấn đề tìm hiểu xem tư duy của con người có thể đạt tới chân lí hay không, hoàn toàn không phải là vấn đề lí luận, mà là vấn đề thực tiễn. Chính trong thực tiễn, con người phải chứng minh tính chân lí, nghĩa là tính hiện thực và sức mạnh, tính thế tục trong tư duy của mình. Tranh cãi về tính hiện thực hay tính không hiện thực của tư duy mà tách rời thực tiễn thì chỉ là tranh cãi thuần túy kinh viện" (*Luận cương Phơbách*). Từ đây, lí luận văn học cho rằng, giá trị đích thực của một tác phẩm với tư cách là biểu hiện cụ thể của kiểu tư duy nghệ sĩ được đo từ tác động của nó đối với công chúng trong thực tiễn.

Từ những mệnh đề triết học về lí luận văn học như trên, có thể chuyển hóa thành một nguyên tắc phương pháp luận nghiên cứu là phải xuất phát từ tác động đối với công chúng để đánh giá tác phẩm. Sự tác động của tác phẩm đối với công chúng biểu hiện trước hết qua sự thưởng thức, đánh giá của họ. Tất nhiên từ sự thưởng thức, đánh giá đến tác động cụ thể đối với tâm hồn và cuộc sống của họ là hai việc khác nhau, và không phải là không có khả năng mâu thuẫn. Có tác phẩm được hoan nghênh rộng rãi và nhanh chóng nhưng lại gây tác hại. Nhưng nhìn chung, giữa thưởng thức và tác động là thống nhất. Muốn nghiên cứu triệt để những phương diện này, cần có sự hỗ trợ của các môn Xã hội học văn học và Tâm lí học cảm thụ. Phương pháp luận nghiên cứu văn học chỉ có thể đề ra những nguyên tắc có tính chất định hướng mà thôi.

Thưởng thức nghệ thuật của công chúng rất đa dạng và cực kì phức tạp. Ở đây phải kể đến cả sự xuyên tạc vô tình hay hữu ý. Sự thưởng thức của công chúng có khi cảm nhận ra những điều mới mẻ, bất ngờ ngay chính đối với nhà văn, làm giàu có thêm cho văn học. Trong bài *Biển*, Xuân Diệu đã dành một khổ thơ đầu để ví những chàng trai như những con sóng đại dương vỗ mãi vào bờ "Như hôn mãi nghìn năm không thỏa. Bởi yêu bờ lắm lắm, em ơi". Tiếp theo, khổ thơ sau đã ví cô gái với "Bờ đẹp đẽ cát vàng. Thoai thoải hàng thông đứng. Như lặng lẽ mơ màng. Suốt ngàn năm bên sóng". Chính Xuân Diệu đã đọc đoạn này lên với tiếng sóng bằng cách nhấn mạnh kéo dài các âm : *vàng, hàng, ngàn, màng*. Nhưng tiếng sóng là các chàng trai thì đã ví ở khổ thơ trên rồi. Thế thì tại sao khi nói về cô gái lại có tiếng sóng. Một bạn đọc đã cho rằng cô gái ở đây được mô tả rất đẹp, thùy mị lại pha chút kiêu kì, tóm lại là rất đáng yêu. Nhưng đã là cô gái đáng yêu thì khi nào các chàng trai cũng chờn vờn quấn quýt chung quanh. Đây là thêm một cách khắc họa gián tiếp. Nghe xong, nhà thơ rất thích thú

và về sau cũng giải thích như vậy. Sức mạnh của văn học nghệ thuật là chỗ đó. Nguyễn Du chỉ viết có một nàng Kiều, nhưng có đến hàng triệu nàng Kiều trong lòng độc giả.

Nhưng nếu thưởng thức muôn màu muôn vẻ như vậy, thế thì chân lí ở đâu ? Muốn giải quyết vấn đề này, chúng ta phải thấy cả sự đồng dạng giữa thưởng thức với sáng tạo. Quả vậy, nếu trong sáng tác có phong cách, thì trong thưởng thức cũng vậy, nó sẽ phụ thuộc rất nhiều vào nghề nghiệp, giới tính, lứa tuổi, và cá tính của từng chủ thể thưởng thức. Nhưng nếu đã thừa nhận sự đồng dạng này, thì về lôgíc buộc phải thừa nhận một sự đồng dạng khác. Trong phong cách muôn màu muôn vẻ của nghệ sĩ, vẫn toát lên lập trường và quan điểm, ý thức giai cấp, dân tộc và thời đại của họ. Thế thì trong thưởng thức cũng vậy. Những phương diện như giới tính, nghề nghiệp, lứa tuổi, cá tính tuy có gây ra những ba động nhất định, nhưng sở dĩ gây ra những thưởng thức quá cách xa hoặc thậm chí đối lập nhau là vì quan điểm, lập trường của mỗi người. Cũng là *Truyện Kiều*, nhưng giai cấp phong kiến suy tàn thì cho là dâm thư, giai cấp tiểu tư sản thì thưởng thức khía cạnh tình yêu của nó. Dù đề cao một cách xuyên tạc như Phạm Quỳnh, thậm chí có lúc xuyên tạc hay có lúc đề cao như Trương Tửu đâu có phải là do sở thích cá nhân nhất thời.

Chính vì thế mà khi nói đến giá trị của tác phẩm trong mối liên hệ với công chúng tất yếu phải nói đến sự đánh giá thưởng thức tác phẩm của lực lượng xã hội tiên tiến trong từng thời kì lịch sử nhất định. Đó chính là *giá trị tối ưu* (valeur optimale) *về mặt lịch sử* của tác phẩm văn học. Cố nhiên giá trị tối ưu này không đứng yên, bởi vì một lẽ giản đơn là tình hình và nhiệm vụ của các lực lượng xã hội tiên tiến là khác nhau qua các giai đoạn lịch sử. Lênin đã từng lưu ý : "Không nên quên mối liên hệ lịch sử cơ bản và xem xét từng vấn đề theo quan điểm là hiện tượng này đã phát sinh trong lịch sử ra sao, nó đã trải qua những giai đoạn phát triển nào, và từ quan điểm phát sinh ấy của nó, xem xét hiện tượng ấy bây giờ đã trở thành ra sao"(1). Nhưng chí ít phải xét giá trị tối ưu về mặt lịch sử trong tác phẩm ở hai thời điểm : lúc nó mới ra đời, và ngày nay. Những bài viết của Lênin về L.Tônxtôi cũng nêu ra những mẫu mực về mặt này. Không những từ hiện thực cách mạng Nga và chủ quan của L.Tônxtôi, mà Lênin còn xét giá trị tác phẩm của văn hào đối với thời đại nó ra đời và với thời đại ngày nay. Ngoài những bài như *L.Tônxtôi, tấm gương cách mạng Nga. L.Tônxtôi,* Lênin còn viết với bút lực hào hùng những bài như *L.Tônxtôi và thời*

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 271.

đại của ông, L.Tônxtôi và phong trào công nhân hiện đại, L.Tônxtôi và cuộc đấu tranh của giai cấp vô sản.

Như thế giá trị tối ưu về mặt lịch sử trong mối liên hệ với công chúng của tác phẩm văn học có nhiều cấp độ. Nhưng mối liên hệ giữa chúng như thế nào ? Có ý kiến cho rằng giá trị tối ưu này biến đổi theo quy luật thuận chiều, có nghĩa là tác phẩm có tác dụng tốt khi mới ra đời, thì ngày nay cũng tốt, và ngược lại cũng vậy. Thật ra thuận hay nghịch là phải phân tích cụ thể về từng trường hợp cụ thể với nhiều khía cạnh cụ thể như di huấn của Lênin về phương pháp tư tưởng. Thuận chiều nói chung là đúng, nhưng không phải là tuyệt đối không có trường hợp nghịch chiều.

Trong *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*, sau khi nêu bật tính chất tiến bộ của chủ nghĩa xã hội không tưởng, Mác và Ăngghen đồng thời cũng chỉ rằng, tác dụng của nó sẽ "tỉ lệ nghịch với tiến trình của lịch sử phát triển". Nó sẽ mất hết ý nghĩa thực tế một khi "cuộc đấu tranh giai cấp càng phát triển và càng có hình thức xác định". Lênin đã vận dụng luận điểm này trong khi đánh giá phương diện "học thuyết" trong tác phẩm của L.Tônxtôi như sau : "Hai mươi lăm năm trước đây, mặc dù chủ nghĩa L.Tônxtôi mang đặc điểm phản động và không tưởng, nhưng thành phần phê phán trong học thuyết L.Tônxtôi có lúc trên thực tế vẫn còn có thể đem lại bổ ích cho một số giai tầng nào đó trong dân cư. Nhưng mười năm trở lại đây, thì không thể còn như thế nữa... Trong thời đại của chúng ta ngày nay, tất cả mưu toan nào muốn lí tưởng hóa học thuyết L.Tônxtôi, muốn biện hộ hay muốn chống chế cho cái chủ trương không chống lại điều ác của ông, việc ông cầu viện đến tinh thần, những lời kêu gọi của ông về sự tu dưỡng đạo đức, học thuyết của ông về lương tâm và tình yêu đại đồng, sự thuyết giáo của ông về chủ nghĩa khổ hạnh và chủ nghĩa vô vi v.v... đều là nguy hại trực tiếp và trầm trọng nhất"[1].

III - NGHIÊN CỨU TÁC PHẨM TRÊN BÌNH DIỆN VĂN HÓA - LỊCH SỬ TRONG NHỮNG MỐI LIÊN HỆ DỌC ĐỐI VỚI DI SẢN CỦA DÂN TỘC VÀ NHÂN LOẠI

Chủ nghĩa duy vật lịch sử khẳng định rằng, khi cơ sở kinh tế xã hội thay đổi thì những bộ phận trong kiến trúc thượng tầng phải thay đổi theo, nhưng nó vẫn mang tính kế thừa những nhân tố hợp lí, khả thủ của kiến trúc thượng tầng cũ. Từ đó, lí luận văn học cho rằng, là một hình thái ý thức xã hội nằm trong kiến trúc thượng tầng, văn học nghệ

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 281.

thuật cũng phát triển theo quy luật kế thừa và sáng tạo đối với di sản cũ. Tất nhiên đối với di sản dân tộc là tất yếu, nhưng đối với di sản nước ngoài là không hoàn toàn tất yếu, nhất là trong quá khứ.

Từ những mệnh đề triết học và lí luận văn học nói trên, có thể rút ra những kết luận về phương pháp luận nghiên cứu. Đó là khi phân tích một tác phẩm, kết hợp với những mũi tiếp cận nói trên, còn phải xem xét nó có kế thừa và bảo vệ được những truyền thống tốt đẹp trong di sản hay không, và có những bước phát triển gì mới. Tùy theo mức độ đáp ứng những yêu cầu đó, chúng ta sẽ có thêm một trường diện nữa để xác định giá trị của tác phẩm đó.

1. Phân tích tác phẩm văn học trong mối liên hệ biện chứng giữa truyền thống và cách tân đối với di sản dân tộc

Đứng trước một tác phẩm, nhất là tác phẩm hay, phải luôn luôn có ý thức đặt vấn đề nó đã kế thừa và bảo vệ những tinh hoa và loại bỏ những cặn bã trong di sản dân tộc như thế nào ; đồng thời đã có đóng góp phát triển ra sao cho những tinh hoa đó. Ví dụ, khi phân tích *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu phải nêu cho được nó đã kế thừa và bảo vệ truyền thống chân thực trong hình tượng ca kĩ của văn thơ cổ điển. Đó là một kiếp người được mô tả với nỗi đau khổ "toàn thân" và "suốt đời" : *Long Thành cầm giả ca* và phần nào *Truyện Kiều* của Tố Như. Truyền thống này có được nối tiếp lẻ tẻ qua phong trào Thơ mới : *Đoạn trường* của Thái Can, *Oan nghiệt* của Nguyễn Bính. Nói như thế cũng có nghĩa là *Tiếng hát sông Hương* đã loại bỏ được tính không chân thực của hình tượng ca kĩ trong tác phẩm của Dương Khuê, Chu Mạnh Trinh và phần nào của Nguyễn Công Trứ và của một số các nhà thơ mới. Loại người ca kĩ trong các tác phẩm của họ vui vẻ trẻ trung, không hề biết đau khổ, mà nếu có thì cũng thoáng qua, và phần lớn là vì không thỏa mãn được những thú vui phong tình. Mặt khác, *Tiếng hát sông Hương* cũng kế thừa và bảo vệ truyền thống nhân đạo của những thi sĩ cổ điển khi họ viết về đề tài này. Đó là lòng đồng tình vô tư và gần như vị tha đối với kiếp người buôn phấn bán hương đó. Và dĩ nhiên là Tố Hữu còn lánh xa thái độ của Chu Mạnh Trinh, Dương Khuê, Nguyễn Công Trứ và nhiều nhà thơ mới – họ lạnh nhạt, thờ ơ hoặc là lợi dụng mua vui cho bản thân mình.

Tiếng hát sông Hương còn sáng tạo ra những giá trị mới. Đó là tiếng hát về một niềm tin ở sức cải tạo mãnh liệt của giai cấp vô sản, về một viễn cảnh mà ở trong đó cô gái giang hồ xứ Huế đã được sống một cuộc đời "Thơm như hương nhụy hoa lài. Sạch như nước suối ban mai giữa rừng". Đó cũng là điều mà trước kia Tố Như chưa có thể vạch ra cho nàng Kiều, hoặc cho cô gái đánh đàn ở đất Long Thành.

Về mặt hình thức cũng vậy. Trong bài *Tiếng chổi tre*, Tố Hữu viết với một thể thơ tự do không những sáng tạo so với thơ ca cổ điển, mà cả ngay với thơ mới. Nhưng cái phóng khoáng tung hoành hiện đại ở đây đã kết hợp chặt chẽ với cái nhuần nhị, nhịp nhàng đầy sắc thái cổ điển. Có thể thấy rõ thêm nhạc điệu của khổ thơ này bằng cách sắp xếp lại thành bốn câu mà phần lớn là thất ngôn như sau : "Những đêm hè / khi ve ve đã ngủ. Tôi lắng nghe / trên đường Trần Phú. Tiếng chổi tre / xao xác hàng me. Tiếng chổi tre / đêm hè quét rác". Dĩ nhiên ý thơ ở đây có phần khác đi. Và chăng đây chỉ là một "ca " đặc biệt, chứ không hề có ý qua đây để chủ trương bất kì bài thơ tự do nào cũng nên được viết bằng dạng cổ điển trước, rồi sau đó tách mà "leo thang". Cũng có những bài thơ tuy nội dung tốt, nhưng giá trị bị giảm sút vì sự cách tân về hình thức đã hoàn toàn thoát li với truyền thống :

Ghen anh bấy lâu đương chiến đấu tiền phương,
Treo, dân dân soi gương cách mạng kiên cường
Ghen chiến sĩ trường chinh mức ngày chưa hạn định
Núi hi sinh sẵn sàng lên tận đỉnh...

(Phạm Huy Thông – *Đến người anh em Việt Nam)*

Nói mối quan hệ với di sản dân tộc là tất yếu, tất nhiên phải được hiểu theo nghĩa rộng từ các mặt ngôn ngữ, thể loại đến tâm hồn dân tộc. Bởi vì không có tác phẩm chân chính nào hoàn toàn thoát li được những mặt đó. Bởi vì trước khi trở thành nhà văn, anh đã là một công dân của một đất nước nhất định. Từ bé đã nghe mẹ ru những khúc dân ca, bà ngoại kể những chuyện cổ tích, đến trường đã nghe giảng khá nhiều về những tác phẩm của dân tộc.

2. Nghiên cứu tác phẩm từ mối liên hệ biện chứng giữa tiếp thu và sáng tạo đối với di sản nước ngoài

Mối liên hệ với di sản nước ngoài là không tất yếu, mặc dù xu hướng giao lưu quốc tế ngày càng trở nên tự giác. Nhưng cũng chính vì thế ở đây chỉ đặt vấn đề đối với những tác phẩm có liên hệ dù ít dù nhiều, nhưng đích thực với văn học nước ngoài, chứ không phải đối với bất cứ tác phẩm văn học nào. Và đã có liên hệ, nghĩa là có tiếp thu. Vấn đề còn lại chỉ là có sáng tạo hay không mà thôi. Tất nhiên ở đây cũng có đầy đủ cả những phương tiện nội dung và hình thức, và cả những ví dụ thành công và thất bại.

Chủ đề khá tốt của vở kịch *Những người ở lại* của Nguyễn Huy Tưởng đã bị gò bó rơi rụng khá nhiều trong cái không khí rối rắm và quan hệ chằng chịt theo kiểu *Lôi vũ*, một vở kịch xuất sắc theo một

chủ đề khác của nhà văn hiện thực phê phán Tào Ngu ở Trung Quốc. Qua bác sĩ Thành, Ngọc Cẩm, Sơn, người đọc như bắt gặp một Chu Phác Viên, một Phồn Y, một Lê Đại Hải. Rồi những chuyện tình li kì giữa bác sĩ Thành với Ngọc Cẩm, Ngọc Cẩm với Dương, Ngọc Cẩm với Quảng, giữa Quảng với Lan, những quan hệ vợ chồng cha con phức tạp giữa bác sĩ Thành với Sơn, bác sĩ Thành với người mẹ cả của Lan v.v... Nếu trong *Lôi vũ*, những quan hệ loạn luân tự nó là chất liệu trực tiếp dùng để tố cáo cái ruỗng nát của xã hội nửa thực dân, nửa phong kiến Trung Hoa, thì nó sẽ trở nên hết sức lạc lõng trong khung cảnh Hà Nội kháng chiến và vấn đề ra vùng tự do hay ở lại vùng tạm chiếm của người trí thức trong *Những người ở lại*. Việc tiếp thu ở đây có tính chất rập khuôn và hình thức, do đó không thể không gây tác hại.

Tất nhiên nói phải sáng tạo không phải chỉ đối với phần tinh hoa trong văn học tiến bộ nước ngoài, mà ngay đối với những "chất bổ" trong nền văn học vô sản thế giới cũng không được "ăn tươi nuốt sống". Hình ảnh bà Cà Xợi trong tiểu thuyết *Hòn đất* của Anh Đức, với dáng đi âm thầm, với niềm đau khổ trở thành uất hận về tội lỗi của đứa con, với hành động quyết liệt bố trí giết con v.v... có dáng dấp của "bà mẹ tên phản bội" Mariana trong *Những mẩu chuyện nước Ý* của M.Gorki. Nhưng được triển khai trong bối cảnh đấu tranh giai cấp và dân tộc đặc biệt của Việt Nam trong *Hòn đất*, bà Cà Xợi với những nét tâm trí sâu sắc vẫn có sức sống riêng. Khác với bà Mariana, bà Cà Xợi trực tiếp thấy được những hành vi man rợ của thằng con, nó không những khoét đít moi gan những con người xấu số xa lạ, mà còn chém đầu ăn nhân của mẹ con bà do đó "sự khổ đau của bà là ít có trên thế gian này". Cái trạng thái nửa tỉnh nửa điên của bà Cà Xợi là sự dằn vặt ghê gớm giữa tình mẫu tử với sự nhận thức ngày càng sâu sắc và đích thực về dòng máu ôn vật chó sói của tên biệt kích. Do đó, nếu ở Mariana, khuynh hướng tâm lí thiên về sự thắng thế của ý thức công dân có tính chất lí tưởng, thì sự chuyển biến trong tâm hồn bà Cà Xợi, quả là những bước phát triển biện chứng của một tâm trạng thực tại. Tiếp thu có sáng tạo là như vậy.

Về mặt hình thức nghệ thuật cũng phải tiếp thu một cách sáng tạo, tránh "ăn tươi nuốt sống", ngay đối với văn học vô sản nước ngoài. Một số nhà thơ mới trước đây cũng học đòi theo lối thơ hình họa của phương Tây. Apôline, nhà thơ siêu thực, đã viết bài thơ *Mưa* theo lối các chữ trong các dòng thơ bị rải tung ra và nối tiếp nhau từng chữ một theo năm vệt mưa bay. Rồi lại có loại thơ hình chóp, quả chám, bó hoa, chim bay v.v... cũng có nhà thơ mô phỏng theo lối thơ hình thoi của Pháp.

Bài *Tối* của Trần Huân Chương sau đây có lẽ mô phỏng theo bài *Les Dzinnes (Những con yêu tinh)* trong tập *Les Orientales* của Victo Huygô :

Tối
Đi hoài
Chân mỏi
Giăng ló ngàn
Chim về núi
Muôn dặm mịt mù
Một mình lặn lội...

Tất nhiên, đây là những loại thơ không phải dễ làm. Nhưng sự tiếp thu ở đây nặng về hình thức, chỉ mua vui cho thiểu số. Ngược lại, tập thơ *Nhật kí trong tù* của Hồ Chủ tịch, mặc dù với ngôn ngữ và thể loại của thơ ca Trung Quốc, nhưng về nội dung đã đổi mới theo hướng dân tộc và hiện đại đã đành, mà còn đổi mới cả về mặt hình thức. Quách Mạt Nhược cho rằng nhiều bài thơ trong *Nhật kí trong tù* có thể lẫn với thơ Đường. Thật ra, không hẳn như vậy. Nhiều chất liệu Đường thi mà Bác sử dụng đã được đổi mới ngay từ ngôn ngữ và thể loại. Ngôn ngữ trong *Nhật kí trong tù* được dân chủ hóa, đại chúng hóa. Bên cạnh vốn từ vựng còn sức sống trong thơ Đường, Bác còn đưa vào nhiều từ ngữ bạch thoại. Một bản thống kê chắc là dồi dào những từ vốn là đơn âm tiết trong Hán ngữ cổ đại trở thành song âm tiết trong Hán ngữ hiện đại ở *Nhật kí trong tù* sẽ nói lên điều đó. Đặc biệt Bác còn dùng nhiều khẩu ngữ, tiếng nước ngoài, tiếng lóng, hư từ v.v... Một hiện tượng ít thấy trong thơ Đường nữa là, Bác còn dùng cả liên từ trong hệ thống suy luận. Đó là về mặt từ vựng. Còn về mặt cú pháp, Bác ưa dùng lối đảo ngữ khá hiện đại hầu như không thấy trong thơ Đường.

Về mặt thể loại, cống hiến lớn nhất của Bác là sáng tạo ra thể thơ *tứ tuyệt tự sự*. Thơ Đường cố nhiên có nhiều bài tự sự : *Tam lại, Tam biệt* của Đỗ Phủ ; *Trường hận ca, Tì bà hành* của Bạch Cư Dị v.v... Nhưng kì thực đó là loại thơ có gốc gác từ thơ cổ phong trước đó, còn thơ Đường luật, đặc biệt là thơ tứ tuyệt, thì tuyệt đại bộ phận là thơ trữ tình. Ngược lại, thơ tứ tuyệt của Bác cố nhiên cũng có nhiều bài thơ trữ tình, nhưng có rất nhiều bài thơ tự sự, đặc biệt là những bài thơ có tính chất nhật kí thật sự. Ở những bài thơ này, cố nhiên có thái độ, tâm trạng và xúc cảm của Bác, nhưng hình tượng trực tiếp vẫn là sự việc : *Chia nước, Điền Đông, Nhà lao Quả Đức, Từ Long An đến Đồng Chính, Đồng Chính, Tiền công, Viết hộ báo cáo cho các bạn tù, Báo động, Sinh hoạt trong tù, Lên xe lửa đi Lai Tân, Được lệnh trên cho đi lại ngoài phòng giam*, v.v... Trong những bài thơ tứ tuyệt này, có sự kết hợp giữa cái hàm súc cổ điển với sự phong phú và chân thực

về chi tiết của nghệ thuật hiện đại. Để thấy rõ thêm về điều này, cần đi sâu vào thi pháp của nó.

Thơ Đường cấu tứ rất độc đáo. Nó hay so sánh hoặc đối lập. So sánh để phát hiện cái giống nhau và đối lập để làm nổi bật cái khác nhau. Tất nhiên thơ ca các thời đại sau kể cả thời hiện đại cũng dùng biện pháp này, nhưng thơ Đường dùng phổ biến hơn. Thơ Đường không giàu hình tượng, ít điển cố, từ vựng nói chung nghèo nàn, nhưng vẫn đạt đến chỗ điêu luyện của nghệ thuật thơ ca : sinh động và sâu sắc. Thơ hay bao giờ cũng bên trong cái hình thức gợi cảm, chứa đựng sự suy nghĩ thấm xa. Các nghệ sĩ Đường thi biểu hiện tâm trạng hay mô tả sự vật bao giờ cũng chỉ phác nét, không dùng nhiều ngôn từ, mà làm sao cho những lời chữ cũ mang được nhiều ý nghĩa mới bằng cách so sánh để phát hiện được tính đồng nhất giữa nói với một đối tượng mới : "Cảm thời hoa tiễn lệ. Hận biệt điểu kinh tâm" (Đỗ Phủ : *Xuân vọng*). Cái tâm trạng "cảm thời thế và đau biệt li" của Đỗ Phủ ở đây được làm nổi rõ với "hoa dầm nước mắt" và "chim khắc khoải lòng". Thơ Đường không những sinh động tinh tế, mà còn sâu thẳm, đầy dư vị, có khi tạo ra được những chiều sâu triết lí. Ấy thế nhưng không dài dòng, suy luận, mà là do sự vật tự nói lên bằng cách đối lập giữa chúng với nhau : "Hoàng hạc nhất khứ bất phục phản. Bạch vân thiên tải không du du" (Thôi Hiệu – *Hoàng Hạc lâu*). Từ cách cấu tứ nói trên dẫn đến đặc điểm về phương diện kiến trúc : câu thơ chuộng sự cân đối, dù là so sánh hay đối lập cũng vậy. Bởi vì trong những trường hợp này, phát hiện tính đồng nhất hoặc bộc lộ sự tương phản đều không phải là cứu cánh, mà chỉ là phương tiện nhằm gây sự liên tưởng và suy luận đến những ý tưởng sâu xa bên trong. Do đó câu thơ phải cân đối : đối thanh, đối từ, nhưng chủ yếu là đối ý, để xác lập những ý tưởng trong độc giả một cách tức thì, ít vượt qua nhiều trở ngại. Kể ra ưu điểm này – nói nghiêm khắc theo kiểu thẩm mĩ hiện đại, thì đây chỉ là đặc điểm – đã bao hàm một sự hạn chế trong việc chiếm lĩnh đối tượng của thơ Đường. Thơ Đường chủ yếu là thơ tứ tuyệt, dù là miêu tả hay biểu hiện, trữ tình hay nghị luận, thì cũng thường chiếm lĩnh đối tượng trong trạng thái tĩnh và tổng quát (vì thế nếu có động thì cũng dễ bị loãng nhạt đi), do đó dễ có điều kiện dẫn đến sự xác lập những bức tranh tương đồng hoặc đối lập. Còn thơ Bác ở *Nhật kí trong tù*, đặc biệt là loại thơ "nhật kí" mang tính chất tự sự nói trên là những bức tranh động, do đó cách cấu tứ của nghệ sĩ không thể không theo sự diễn biến của đối tượng, hoặc là sự di động của tầm mắt nghệ sĩ theo đối tượng. Do đó ít có điều kiện và cũng không thật cần thiết dựng nên những bức tranh tương đồng hoặc đối lập. Tính chất cân đối trong kiến trúc Đường thi bị phá vỡ để vươn lên mô tả sự vật trong sự vận động, hoặc trong dạng

cụ thể, với nhiều bộ phận cấu thành của nó. Tính chất sâu sắc trong những bài thơ tự sự tứ tuyệt của Bác toát lên từ mối quan hệ tổng hòa của những bộ phận đó :

Ngồi lâu chân đã mềm như bún
Nay thử ra đi muốn ngã nhào
Phút chốc đã nghe ban trưởng gọi
Thôi thôi lập tức phải quay vào

(Được lệnh trên cho đi lại trong phòng giam)

Thi pháp thơ Đường ở đây đã hoàn toàn bị phá vỡ. Cho nên *Nhật kí trong tù* tuy chủ yếu vẫn là thất ngôn tứ tuyệt đấy, nhưng không phải là thơ Đường.

Nghiên cứu, phân tích tác phẩm trên bình diện văn hóa – lịch sử này, thật ra trong thực tế người ta đã tiến hành lẻ tẻ, và có khi còn ghi nhận được như mẫu mực đầy khích lệ. Vấn đề là phải có ý thức đầy đủ, tự giác hơn về mặt lí thuyết. Như trên đã nói, đây là bình diện "lấy văn học để nghiên cứu văn học". Người ta thường nói để khắc phục bệnh xã hội học dung tục cần phải tìm sự cân đối giữa bình diện tâm lí xã hội với bình diện cấu trúc văn bản nghệ thuật. Nhưng phải chăng còn một sự cân đối nữa, mà một vế trong đó là bình diện văn hóa – lịch sử.

Tóm lại trở lên là ba bình diện bao gồm mười tương quan lớn nhỏ để tháo gỡ, giải mã những tác phẩm văn học. Triển khai bình diện nào cũng không thể tách rời với hai bình diện kia. Như thế cũng có nghĩa là tháo gỡ một tương quan lớn nhỏ nào cũng không thể quên những tương quan còn lại. Mặt khác, đó cũng chỉ là những bình diện và tương quan cơ bản, hoàn toàn còn có thể đưa ra nhiều mũi tiếp cận khác nữa. Nhưng cho dù mai sau có thể nêu lên một hệ thống những mũi tiếp cận phong phú gấp bội, thì điều đó cũng chỉ là những định hướng, không tất yếu sẽ đem lại những thành tựu rực rỡ trong việc nghiên cứu, phân tích tác phẩm. Ở đây có vai trò chủ thể của người nghiên cứu. Lí thuyết chỉ giúp cho tài năng phát triển, chứ nó không đẻ ra được tài năng. Đâu có ít những người đưa ra lắm thứ lí thuyết, nhưng không phân tích được một câu thơ, hoặc phân tích "rất hay" một câu thơ quá dở. Bởi vì cũng như trong bất kì lĩnh vực nào, tài năng trong phân tích nghiên cứu tác phẩm văn học bao giờ cũng hiếm. Tất nhiên cũng như trong bất kì lĩnh vực nào, tài năng ở đây không hề là câu chuyện huyền bí, mà chủ yếu được hình thành từ sự khổ công tu luyện. Và hẳng cứ bằng vào những bình diện và tương quan còn sơ giản nói trên, đã thấy rằng sự tu luyện đó phải bao gồm các mặt : hiểu đời, hiểu tư chất nghệ sĩ của nhà văn, am tường văn hóa, nhất là văn hóa thẩm mĩ, nhạy bén với những thao tác trong văn bản nghệ thuật v.v...

Chương XXXIV. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU NHÂN VẬT

Nghiên cứu nhân vật văn học là công việc có tầm quan trọng đặc biệt đối với tất cả các bộ môn trong khoa văn học, bởi lẽ văn học là nhân học. Cho nên, nói tới phương pháp nghiên cứu nhân vật là đụng tới phần lớn những vấn đề các phương pháp nghiên cứu văn học nói chung. Dĩ nhiên có thể xuất phát từ những yêu cầu khác nhau để bàn về phương pháp nghiên cứu nhân vật. Dưới đây chỉ đề xuất những nguyên tắc khái quát mang ý nghĩa phương pháp luận chung nhất.

I – PHÂN TÍCH NHÂN VẬT TRÊN CƠ SỞ CHỨC NĂNG LỊCH SỬ – NGHỆ THUẬT

Một nguyên tắc cơ bản đòi hỏi phải tôn trọng khi phân tích, đánh giá nhân vật văn học là không được đồng nhất nó với những con người có thực ngoài đời sống. Bởi nhân vật văn học là một hiện tượng thẩm mĩ mang đầy tính ước lệ, tượng trưng. Nó tồn tại trong hệ thống nghệ thuật với những chức năng nhất định của nhân tố hoạt động trong hệ thống ấy. Cho nên, muốn tránh tình trạng đồng nhất nhân vật văn học với những con người có thực ngoài đời sống, trong quá trình nghiên cứu và phân tích cần xuất phát từ chức năng lịch sử – nghệ thuật của nó. Ở đây, trong khuôn khổ một tài liệu học tập, chúng ta chỉ đi sâu tìm hiểu một số nguyên tắc phân tích gắn với chức năng cơ bản của nhân vật văn học : *chức năng khái quát hiện thực.*

1. Phân tích nhân vật là nhận thức nội dung đời sống được khái quát trong hình tượng bằng phương tiện văn học

Nhà văn sáng tạo ra nhân vật là để nhận thức con người và bộc lộ quan niệm của mình về con người. Nhưng nhân vật hiện lên trong tác phẩm thường dưới dạng những tính cách. Nói đến chức năng khái quát hiện thực trước hết là nói tới chức năng thể hiện tính cách của nó. Bởi thế, nhiệm vụ quan trọng bậc nhất của phân tích nhân vật là *phát hiện tính cách.*

Tính cách được thể hiện trong văn học hết sức phong phú và đa dạng như bản thân sự đa dạng và phong phú của tính cách ngoài đời sống. Nhưng nền tảng của tính cách là cái chung xã hội được hình thành trong quá trình lịch sử. Cho nên, nói tới tính cách là nói tới những thuộc tính và phẩm chất tương đối ổn định và vững bền của một loại phẩm hạnh xã hội, một kiểu tư duy hay một dạng tình cảm tâm lí. Nhận thức tính cách đòi hỏi phải *xác định những thuộc tính ấy*. Chẳng hạn khi phân tích các nhân vật thần thoại, không thể không chú ý tới những thuộc tính thể hiện sức mạnh và năng lực của con người. Ông Tất Bế, ông Kể Sao, ông Dào Sông, bà Nữ Oa đội đá vá trời, v.v... là những *năng lực* và *sức mạnh*. Phân tích nhân vật của văn học cổ đại và trung đại lại phải chú ý tới những thuộc tính và phẩm chất gắn với các giá trị chuẩn mực khác nhau trong mối quan hệ giữa người và người. Đó là thiện và ác, trung và nịnh, dũng cảm và hèn nhát, hào phóng và hà tiện, khôn ngoan và ngu dần.

Càng về sau, tính cách được thể hiện trong văn học càng phức tạp và đa dạng. Đặc biệt, chủ nghĩa hiện thực ở thế kỉ XIX đã thay đổi hẳn cách nhìn nhận và thể hiện mối quan hệ giữa con người và thế giới hiện thực. Nhân vật của chủ nghĩa hiện thực không phải là tổng số giản đơn của những thuộc tính nhân bản mà là mối quan hệ giữa những thuộc tính ấy với nhau, mối quan hệ giữa những thuộc tính ấy với hoàn cảnh, môi trường cho tới những tình huống hết sức cụ thể. Nhiều nhân vật chứa đựng trong bản thân những nghịch lí và mâu thuẫn nội tại gay gắt làm cho tính cách luôn luôn vận động và phát triển. Với những trường hợp như thế nắm bắt tính cách là công việc hết sức phức tạp bởi khó mà liệt kê những thuộc tính của tính cách thành những phẩm chất này nọ. Tuy vậy, ngay cả ở đây, người nghiên cứu vẫn phải xác định hạt nhân tạo thành sự ổn định của tính cách. Bởi thiếu hạt nhân ổn định ấy, tính cách không còn là tính cách và nhân vật cũng không tồn tại.

Nhưng việc phân tích nhân vật không phải chỉ dừng lại ở việc phát hiện tính cách. Thực tế sáng tác cho thấy, có không ít nhân vật, đặc biệt là nhiều nhân vật của chủ nghĩa hiện thực, dường như được giải phóng ra khỏi chức năng thuần túy thể hiện tính cách. Điền, Hộ, Thứ... tiêu biểu cho lối sống mòn và sống mòn chính là hiện tượng xã hội phổ biến thời trước cách mạng. Ở đây, nhân vật trở thành phương tiện khái quát trực tiếp quy luật phổ biến và những hình thức chung nhất của đời sống. Có thể tìm thấy nhiều nhân vật văn học giữ chức năng như thế trong sáng tác của L.Tônxtôi, Sêkhốp, Sôlôkhốp...

Ngay cả khi nhân vật bị cột chặt vào nhiệm vụ thể hiện tính cách, văn học vẫn không bất lực trước việc phản ánh toàn bộ sự đa dạng và phong phú của thế giới hiện thực. Bởi tính cách là kết tinh của môi

trường, do đó mỗi nhân vật đã là một thế giới. Hơn thế, tác phẩm văn học không bao giờ là tổng số giản đơn của những bức chân dung được đặt liền kề nhau. Nhân vật là chỗ dựa của kết cấu và cốt truyện. Cho nên, khi đưa nhân vật vào guồng máy hoạt động của tác phẩm, đặc biệt là những tác phẩm tự sự có quy mô lớn, nhà văn phải gắn kết chúng lại với nhau theo một kiểu quan hệ nào đó. Chẳng hạn trong văn học cổ đại và trung đại nhân vật thường được quy về những tuyến đối lập và tương phản gay gắt. Các tác phẩm thuộc các thời đại muộn hơn thì thường xây dựng trên một hệ thống đối chiếu các nhân vật có nhiều nhánh, nhiều bình diện phức tạp. Hệ thống nhân vật đem lại cho hình thức nghệ thuật của tác phẩm sự thống nhất và tính chỉnh thể, đồng thời quan hệ giữa các nhân vật trong mỗi hệ thống ít hay nhiều đều phản ánh mối quan hệ xã hội hiện thực của con người. Vì thế, khi phân tích nhân vật, đằng sau tính cách, người nghiên cứu phải nhìn thấy toàn bộ nội dung hiện thực mà trước hết là quan hệ xã hội và quy luật của đời sống con người được phản ánh trong tác phẩm.

Chức năng khái quát của nhân vật không phải chỉ là các tính cách và quy luật khách quan của đời sống mà còn là quan niệm về tính cách và toàn bộ tư tưởng mà tác giả muốn thể hiện. Chẳng hạn nhiều nhân vật của truyện cổ tích thể hiện ước mơ công lí của tác giả dân gian : thiện sẽ chiến thắng, ác sẽ bị trừng phạt. Truyện *Mù sờ voi* lại phê phán lối nhìn nhận sự vật phiến diện, truyện *Anh nhà giàu bị chơi khăm, Trời sinh ra thế* ca ngợi trí tuệ và sự thông thái độc đáo của nhân dân, chế giễu sự ngu dốt của bọn trưởng giả và trí thức kinh viện, của bọn sính chữ nghĩa. Qua đó đủ thấy nhân vật văn học luôn luôn hiện lên trong tác phẩm như những giá trị nhất định của đời sống : giá trị xã hội, giá trị đạo đức, giá trị tinh thần. Những giá trị ấy do bản thân những phẩm chất khách quan của nhân vật quy định, đồng thời chúng còn được bộc lộ thông qua cách nhìn nhận và đánh giá của tác giả. Chẳng hạn đọc *Hămlét* người ta có thể tìm thấy ở nhân vật này một chàng trai có trí tuệ phát triển cao, một người có lương tri luôn luôn yêu cái thiện, ghét cái ác, sẵn sàng bảo vệ chân lí và mọi lẽ công bằng. Điều đó làm cho Hămlét gần gũi với tác giả và được quần chúng yêu quý. Nhưng Hămlét cũng có những nhược điểm tạo thành lỗi lầm bi kịch. Trong quan niệm của Sếcxpia, trí tuệ phát triển quá cao đã làm tê liệt khả năng hành động của Hămlét. Chàng thiếu "một cánh tay mạnh" của Phortinbrat và đôi mắt nhìn cuộc sống lạc quan của quần chúng lao động. Hămlét là "người khóc than cho số phận toàn nhân loại"[1], bi kịch của Hămlét là bi kịch "khổ vì trí tuệ". Nhà văn có thể

---

(1) Lunasácxki. *Bàn về nhà hát kịch*. Nxb Nghệ thuật, Mátxcơva, 1958, T. II, tr. 182.

bộc lộ quan niệm của mình về nhân vật một cách trực tiếp, cũng có thể bộc lộ một cách gián tiếp. Sự đánh giá của tác giả đối với các nhân vật có thể đúng, cũng có thể sai. Nhưng dù thế nào đi chăng nữa, khi phân tích nhân vật, người nghiên cứu không thể bỏ qua quan điểm của nhà văn.

2. Hai mô hình cá nhân, hai phương thức khái quát đời sống và nguyên tắc không đồng nhất nhân vật văn học với con người thực

Nhân vật bao giờ cũng là hình tượng cá nhân với những biểu hiện cụ thể, cảm tính của nó. Có thể tìm thấy trong văn học của bất cứ dân tộc nào ở bất kì thời đại nào sự tồn tại song song của hai loại hình tượng cá nhân. Đó là *mô hình hư cấu* và *mô hình xác thực*. Có thể xem mô hình hư cấu là *mô hình lí tưởng* bởi ở đây hình tượng cá nhân được xây dựng theo nguyên tắc lựa chọn sao cho trong đó không còn bất kì một chi tiết thừa thãi, ngẫu nhiên nào của cái xác thực. Mọi nhân tố cấu thành hình tượng đều mang ý nghĩa tượng trưng nghệ thuật, giữ chức năng biểu hiện cái "hiện thực thứ hai" cao hơn hiện thực có thực ngoài đời sống. Còn ở mô hình xác thực, hình tượng cá nhân được xây dựng trên cơ sở của những nguyên mẫu có thật. Cái có thật trực tiếp trở thành nhân tố mang ý nghĩa tượng trưng nghệ thuật. Nhân vật của truyền thuyết, chính truyện, liệt truyện, nhân vật của các tác phẩm kí, tự truyện v.v... thuộc mô hình thứ hai này.

Rõ ràng mỗi loại mô hình cá nhân được xây dựng theo một phương thức cụ thể. Do đó không thể áp dụng như nhau nguyên tắc không đồng nhất nhân vật văn học với con người thực ngoài đời sống, khi phân tích nhân vật thuộc những mô hình khác nhau ấy. Nếu người nghiên cứu phải tôn trọng quyền hư cấu của nhà văn đối với loại nhân vật của tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn... thì ngược lại, anh ta hoàn toàn có quyền đòi hỏi người viết phải đảm bảo tính xác thực cho nhân vật của kí sự, phóng sự, hồi kí... Tuy nhiên, cần tránh khuynh hướng tuyệt đối hóa đặc thù của các phương thức xây dựng hình tượng dẫn tới sự đối lập cực đoan giữa hai mô hình cá nhân trong văn học.

Theo quan niệm truyền thống do Arixtốt đề xướng, các nhà nghiên cứu xem hiện thực đời sống được khái quát trong nhân vật văn học thuộc các thể loại chính thống (bi kịch, hài kịch, tiểu thuyết, truyện...) *là cái có thể có, có thể xảy ra*. Ngược lại, người ta đòi hỏi kí và các thể tài thuộc loại văn học tư liệu phải đảm bảo tính xác thực. Nhân vật của kí phải có địa chỉ hẳn hoi và phải được mô tả sao cho giống hệt

con người có thật. Đòi hỏi như thế là phi lí bởi trong thực tế không ai có thể làm được như vậy. Ở đây có vấn đề chủ thể, vấn đề năng lực quan sát, ghi nhớ, khả năng sử dụng phương tiện ngôn từ nghệ thuật của người kể, người ghi. Hơn thế, quan niệm và cái "giống như thật" trong văn học là phạm trù lịch sử. Người cổ đại quan niệm về sự xác thực văn học khác với người hiện đại. Cho nên tính xác thực của hình tượng nhân vật trong văn học cổ đại và trung đại khác với tính xác thực trong văn học thế kỉ XVI và càng khác xa với tính xác thực trong văn học thế kỉ XIX, thế kỉ XX. Người xưa tin rằng những chuyện thần kì, chết đi sống lại, bất tử trường sinh... là có thật. Cho nên tính xác thực của văn học cổ đại không đối lập với những chuyện hoang đường. Ngay cả ở thời kì hiện đại, tính xác thực nghệ thuật và cái "giống như thật" của văn học cũng luôn luôn gắn với quan điểm chủ quan của người sáng tạo. Bởi thế, tính xác thực không phải bao giờ cũng là dấu hiệu bắt buộc của mô hình cá nhân xác thực, cũng như hư cấu không phải lúc nào cũng là dấu hiệu thiết yếu của mô hình nhân vật hư cấu. Có thể tìm thấy nhiều tác phẩm truyện, tiểu thuyết chứa đựng một nội dung hoàn toàn xác thực, trong khi đó, nhiều tác phẩm kí và văn học tư liệu lại thể hiện một nội dung mang tính chất hư cấu và tưởng tượng. Ở đây *cái xác thực được thể hiện dưới hình thức của cái hư cấu*, còn *cái hư cấu lại được thể hiện dưới hình thức của cái xác thực*. Trong bài *Tác phẩm của phương Tây* viết năm 1857, Ghécxen nhận xét : "Toàn bộ văn học hiện đại là lời tự thú của con người hiện đại được ngụy trang dưới tấm mặt nạ không lấy gì làm kín đáo của tiểu thuyết"(1). Còn Hêminguây trong *Lời mở đầu* cho cuốn tự truyện *Ngày lễ cuối đời cùng anh* của mình lại viết như sau : "Nếu muốn, xin bạn đọc cứ xem quyển sách này là tiểu thuyết". Trong *Lời tựa* cho cuốn *Những ngọn đồi xanh châu Phi* nhà văn còn nói rõ, đây là cuốn tiểu thuyết được thử viết dưới hình thức xác thực của văn học tư liệu(2).

Tóm lại, cần phải xem hai mô hình cá nhân được tạo ra trong văn học như những hình thức cấu trúc hình tượng, những phương thức khái quát hiện thực gắn với hai kiểu tượng trưng nghệ thuật giữ chức năng quy định tâm thế sáng tạo và tâm thế thụ cảm cho nhà văn và độc giả. Giữa hai mô hình cá nhân ấy không có hàng rào ngăn cách tuyệt đối. Cho nên nhà văn có thể chuyển tâm thế sáng tạo và tâm thế cảm thụ, buộc người đọc phải tiếp nhận một hình tượng xác thực như một hình

---

(1), (2) Trích theo : Ghinđơbua. *Bàn về nhân vật văn học*. Nxb Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1979, tr. 9, 12 (tiếng Nga).

tượng hư cấu, hay ngược lại bằng những động tác đơn giản như thay tên thật bằng tên giả, tên giả thành tên thật của nhân vật. Bởi thế, đứng trước mỗi nhân vật văn học, người nghiên cứu phải xác định chính xác, đâu là hiện tượng thuần túy mang ý nghĩa cấu trúc, ý nghĩa tượng trưng nghệ thuật để có thể chỉ ra nội dung đời sống đích thực cùng toàn bộ chất liệu tươi ròng của hiện thực được khái quát trực tiếp trong hình tượng nghệ thuật. Điều này có ý nghĩa phương pháp luận vô cùng quan trọng đối với việc nghiên cứu nhân vật văn học trong sáng tác của các nhà văn hiện đại, khi mà kí và văn học tư liệu đang có khuynh hướng xâm nhập vào tất cả các thể tài văn học truyền thống.

3. Nhận thức nội dung hiện thực được khái quát qua nhân vật trong phạm vi "vai văn học" của nó

Nhân vật văn học được bộc lộ trong hành động và quá trình. Nó luôn luôn hứa hẹn những điều sẽ xảy ra, những điều chưa biết. Song mỗi bước phát triển của nó đều làm nhớ lại những dấu hiệu ban đầu và nói chung không bao giờ xa rời cái chuẩn ban đầu ấy. (Xem lại chương XIII, tập hai). Điều đó chứng tỏ sự tồn tại của nhân vật trong tác phẩm luôn luôn tương ứng với *vai văn học* của nó. Vai văn học hiểu theo nghĩa rộng là một *loại hình tính cách, một tổ chức phẩm hạnh* nhất định. Vai văn học chính là công cụ khái quát hiện thực và phương tiện để tác giả *hiện thực hóa quan niệm nghệ thuật về con người dưới một hình thức biểu hiện tương ứng*. Cho nên, trong quá trình mô tả nhân vật, nhà văn có thể đưa ra nhiều dấu hiệu đặc điểm, song toàn bộ những dấu hiệu đặc điểm ấy lại có thể quy thành những công thức nhận biết cụ thể. Tóm lại, nhân vật luôn luôn thống nhất với vai văn học của nó. Mỗi nhân vật chỉ chứa đựng những yếu tố mà nhà văn xem là cần thiết phải đưa vào để bộc lộ quan niệm của mình về con người và đời sống. Chính vì thế càng không nên đồng nhất nhân vật văn học với những người thực. Và để tránh lối suy diễn chủ quan, tùy tiện, cần phân tích nội dung hiện thực được khái quát bằng phương tiện nhân vật *trong phạm vi vai văn học của nó*. Giống như khi tiếp xúc với nghệ thuật tạo hình, nếu trước mặt là pho tượng đầu người, ta nên bằng lòng thưởng thức nó trong khuôn khổ của một pho tượng đầu người chứ không cần thiết hình dung thêm thân thể của nó sẽ ra sao. Còn nếu trước mặt là pho tượng tạc nghiêng, không nên hoài công phán đoán về vẻ mặt của nó nếu nhìn trực diện. Cũng như thế, không nên đòi hỏi Tấm phải khôn ngoan hơn để mẹ con mụ Cám không thể hãm hại, còn Thạch Sanh phải cảnh giác hơn để không bị Lí Thông lừa lọc. Bởi các nhân vật ấy

chỉ có nhiệm vụ khái quát những phẩm chất quy định giá trị chuẩn mực trong quan hệ giữa người với người. Chỉ có thể phân tích Tắctuyp như điển hình của thói đạo đức giả. Ácpagông như điển hình của thói hà tiện. Sở Khanh như điển hình của sự tráo trở vô liêm sỉ chứ không thể đòi hỏi các nhân vật ấy phải có thêm những phẩm chất khác, bởi ở đây nhà văn chỉ đặt ra nhiệm vụ nhận thức con người qua những phẩm chất đơn loại của nó mà thôi.

Vai văn học của nhân vật được hình thành ngay từ trong văn học cổ đại và trung đại. Chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn lại tạo ra những vai văn học mới của mình. Nhìn chung, nhân vật của văn học cổ đại và trung đại, của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn thường chỉ giữ một vai văn học nhất định làm hạn chế khả năng khái quát toàn bộ quan hệ xã hội phong phú và phức tạp của con người. Chủ nghĩa hiện thực đã phá vỡ tính ước lệ của nhân vật văn học thuộc những phương pháp sáng tác trước đó. Nhân vật văn học sẽ đảm nhiệm nhiều vai phù hợp với toàn bộ quan hệ xã hội phức tạp của con người hiện thực. Chẳng hạn chị Út Tịch trong *Người mẹ cầm súng* được Nguyễn Thi mô tả trong hàng loạt mối quan hệ xã hội khác nhau ; chị với đàn con, với chồng, với đồng bào xã Tam Ngãi, với quân thù, với đồng chí, đồng đội và bao trùm lên tất cả là chị với cách mạng. Nhờ thế tính cách của chị Út Tịch thể hiện như một tính cách đa dạng, gần gũi với bản chất hiện thực của nhân vật. Tuy nhiên, chừng nào nhân vật còn là nhân vật, thì vẫn đồng nhất với vai văn học của nó. Bởi thế, khi phân tích nhân vật không bao giờ được xem xét nó như những con người thật ngoài đời sống.

II - PHÂN TÍCH NHÂN VẬT TRONG CHỈNH THỂ THỐNG NHẤT TOÀN VẸN

1. Xác định nguyên tắc liên kết là điều kiện cơ bản để tiếp cận nhân vật như một chỉnh thể thống nhất

Bản thân việc văn học bao giờ cũng nhận thức con người qua những mô hình tính cách, những tổ chức phẩm hạnh nhất định đòi hỏi phải phân tích nhân vật trên quan điểm hệ thống. Nghĩa là phải xem xét nhân vật như một chỉnh thể đa dạng do nhiều yếu tố khác nhau hợp thành, nhà văn dùng chi tiết để thể hiện nhân vật. Phân tích nhân vật phải bắt đầu từ việc nắm bắt những chi tiết ấy. Nội dung của nhân vật là tính cách. Tính cách được triển khai thông qua hàng loạt những thuộc

tính, đặc điểm. Phân tích nhân vật phải tìm hiểu những đặc điểm ấy. Nhưng nhân vật văn học không phải là tổng số giản đơn của những thuộc tính và chi tiết. Cho nên liệt kê những chi tiết và thuộc tính có nghĩa là đã phân tích nhân vật. Thực tế cho thấy mọi nhân tố cấu thành nhân vật bao giờ cũng được tổ chức sắp xếp theo những mối quan hệ phối thuộc, tạo thành những *kiểu liên kết* nhất định. Chẳng hạn *nhân vật mặt nạ* và *nhân vật loại hình* thường là sự liên kết của các thuộc tính đặc điểm cùng loại hay đơn loại. *Nhân vật tính cách* lại cho phép kết hợp những thuộc tính trái ngược, thậm chí đối lập hoặc loại trừ nhau. Trong văn học cổ đại và trung đại, trong chủ nghĩa cổ điển v.v... phàm nhân vật đã có đức tốt, ắt ngoại hình phải đẹp, trái lại, người ác tâm ắt ngoại hình phải xấu. Người trung tất mặt đỏ, râu dài, kẻ nịnh ắt mày thưa, mặt trắng. Có thể bắt gặp trong văn học dân gian, văn học cổ điển những nhân vật chính diện có ngoại hình xấu, nhưng những nhân vật ấy thường là đại diện cho trí tuệ và tài năng của quần chúng. Chẳng hạn, anh Trương Chi "người thì thậm xấu, hát thì thậm hay". Trong sáng tác hiện đại quan hệ giữa ngoại hình với đức, tài, trí không nhất thiết phải liên kết theo nguyên tắc như thế. Văn học cổ điển thường thể hiện hành vi và cách ứng xử của nhân vật phù hợp với phẩm hạnh của nó. Người tốt chuyên làm điều thiện, còn kẻ ác chỉ làm việc xấu. Trong văn học hiện đại nhân cách có thể được mô tả đối lập với tư tưởng, hành vi trái ngược với phẩm chất đạo đức. Thứ trong *Sống mòn* của Nam Cao có lúc mong cho bạn chết để được làm hiệu trưởng trường tư, thậm chí mong cả vợ chết. Song không ai bảo Thứ là nhân vật phản diện, là người ác tâm. Tóm lại có rất nhiều kiểu sắp xếp, tổ chức các nhân tố tạo thành nhân vật. Nhờ được sắp xếp, tổ chức theo một kiểu nhất định mà nhân vật văn học bao giờ cũng là *một cấu trúc thống nhất cao độ*. Phân tích nhân vật phải *nắm bắt bản chất của sự thống nhất ấy*.

Mỗi kiểu liên kết của nhân vật văn học gắn liền với một *nguyên tắc liên kết*. Nguyên tắc liên kết là cơ sở tạo nên sự thống nhất, ổn định trong cấu trúc nhân vật. Vì nguyên tắc liên kết chính là góc nhìn của tác giả trong quá trình nhận thức con người, là tiêu điểm đảm bảo cho mọi chi tiết gắn với nhân vật quy về một mối. Cho nên, sẽ không hiểu được nội dung chân chính của nhân vật văn học nếu không nắm bắt được nguyên tắc liên kết. Chẳng hạn, sẽ không hiểu được tính cách nhân vật của Dôla – cũng như của nhiều nhà văn tự nhiên chủ nghĩa – với toàn bộ sự thống nhất trong cấu trúc của nó nếu không biết tấm lăng

kính để nhà văn nhìn nhận con người là học thuyết về bản chất di truyền và huyết thống. Trái lại chủ nghĩa hiện thực thể hiện con người, tính cách như là sản phẩm của hoàn cảnh, môi trường. Chính vì thế, cùng với việc đi sâu nhận thức đời sống bên trong của con người, văn học hiện thực mô tả một cách chi tiết thế giới ngoại cảnh, môi trường và đồ vật xung quanh nhân vật. Tóm lại, muốn phân tích nhân vật như một chỉnh thể thống nhất trước hết cần xác định *nguyên tắc liên kết*.

2. Nắm bắt nguyên tắc tổ chức mâu thuẫn là chìa khóa để phân tích nhân vật như một chỉnh thể vận động

Khác với hội họa và điêu khắc, nhân vật văn học được mô tả trong hành động và quá trình. Cho nên cần phân tích nhân vật như một cấu trúc vận động. Làm thế nào để đạt được điều đó ? Nhân vật của mọi tác phẩm văn học bao giờ cũng được đặt trước những tình huống, nhiệm vụ đòi hỏi phải có cách ứng xử, giải quyết kịp thời. Trong quá trình đó, nhân vật không thể không rơi vào tình trạng mâu thuẫn với thế giới bên ngoài, với hoàn cảnh xã hội, với người khác, với những lực lượng thù địch và với chính bản thân mình. Cho nên ngoài chi tiết, nhân vật văn học còn được thể hiện qua mâu thuẫn và xung đột. Ở đâu có xung đột và mâu thuẫn, ở đó có vận động. Cho nên nắm bắt *nguyên tắc tổ chức mâu thuẫn* là chìa khóa để phân tích nhân vật trong tư thế vận động của nó.

Có thể tìm thấy trong văn học hai nguyên tắc tổ chức mâu thuẫn cơ bản. Đó là nguyên tắc *chia đôi, phân cực* các mặt đối lập trên cơ sở của lôgíc hình thức và nguyên tắc xác lập mối *quan hệ nhân quả* giữa các mặt đối lập ấy trên cơ sở của lôgíc biện chứng.

Xuất phát từ quan niệm siêu hình về thế giới, về mối quan hệ giữa con người với tự nhiên và xã hội, về tính bất biến của bản chất con người, văn học cổ đại và trung đại thường tổ chức mâu thuẫn trên cơ sở của lôgíc hình thức. Mâu thuẫn được xem như cuộc đấu tranh giữa các mặt đối lập luôn luôn loại trừ nhau không thể cùng tồn tại trong một thực thể. Trung không thể đi với nịnh, thiện ắt loại trừ ác. Nhân vật vì thế dường như không có mâu thuẫn nội tại, các thuộc tính, đặc điểm của nhân vật cố định, nhưng thay đổi từ đầu đến cuối. Chỉ có mâu thuẫn giữa người này với người khác, giữa các lực lượng thù địch với nhau. Và mâu thuẫn thường được tổ chức theo nguyên tắc chia đôi, phân cực theo một hệ thống khép kín thành các mặt đối lập : thiện - ác, trung - nịnh, khôn ngoan - ngu dần v.v...

Chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn cũng tổ chức mâu thuẫn theo nguyên tắc chia đôi, phân cực trên cơ sở của lôgíc hình thức. Các phương pháp sáng tác này đi sâu nhận thức và tìm cách thể hiện mâu thuẫn, xung đột trong đời sống nội tâm của mỗi cá nhân. Nhưng ngay ở đây mâu thuẫn cũng chỉ được mô tả như sự đấu tranh giữa các đơn vị khác nhau của một hệ thống khép kín. Các đơn vị ấy có thể lấn át, thay thế, chuyển hóa lẫn nhau song không bao giờ vượt ra bên ngoài cái khung vững chắc của hệ thống đó. Chẳng hạn, mâu thuẫn của nhân vật trong bi kịch cổ điển Pháp bao giờ cũng là xung đột giữa bản tính đam mê và ý thức nghĩa vụ trước đức vua và quốc gia.

Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thường tổ chức mâu thuẫn của nhân vật trên cơ sở của lôgíc biện chứng. Ở đây cá nhân được xem như chỉnh thể thống nhất của các mặt đối lập. Các mặt đối lập không loại trừ nhau mà thường xuyên chuyển hóa lẫn nhau. Mâu thuẫn của đời sống nội tâm được thể hiện như mâu thuẫn nội tại làm cho quá trình phát triển của tính cách trở thành quá trình tự phát triển. Lôgíc của sự chuyển hóa giữa các thuộc tính nhân vật và quá trình tự phát triển của nó được thể hiện, phân tích, giải mã qua hệ thống của những mối liên hệ nhân quả vô cùng phức tạp giữa hành vi và phẩm hạnh, giữa tính cách với hoàn cảnh, môi trường vây quanh con người. Nhiều nhân vật trong sáng tác của Nam Cao được xây dựng theo nguyên tắc như vậy. Nhìn chung, sự thể hiện mâu thuẫn nhân vật trong sáng tác của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đạt trình độ chân thực và sinh động chưa từng thấy. Tuy nhiên, chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không loại trừ nguyên tắc tổ chức mâu thuẫn theo kiểu phân cực, chia đôi trên cơ sở lôgíc hình thức... Mâu thuẫn trong các nhân vật loại hình, nhân vật tư tưởng thường được tổ chức theo nguyên tắc ấy. Cho nên tìm hiểu nguyên tắc tổ chức mâu thuẫn chẳng những sẽ mở cho ta con đường nghiên cứu nhân vật trong sự thống nhất vận động của nó mà còn cung cấp cho người nghiên cứu cơ sở tìm hiểu đặc trưng của các phương thức khái quát đời sống và chiều sâu của sự phản ánh hiện thực trong văn học.

III – SOI SÁNG NHÂN VẬT TRÊN QUAN ĐIỂM LỊCH SỬ PHÁT SINH

Nhân vật văn học không phải là hệ thống khép kín chỉ tồn tại trong văn bản tĩnh tại của tác phẩm. Trước khi đến với độc giả, nhân vật có

cả một quá trình hình thành, phát sinh gắn với hàng loạt nguyên nhân khách quan và chủ quan người sáng tạo. Cho nên không thể phân tích, đánh giá đúng đắn nhân vật nếu không tìm hiểu đầy đủ quá trình ra đời của nó. Sau đây là những mặt chủ yếu mà người nghiên cứu không được bỏ qua trong quá trình nghiên cứu nhân vật.

1. Từ nhà văn tới nhân vật

Nhân vật là sản phẩm tinh thần của nhà văn. Dĩ nhiên, để hiểu sản phẩm trước hết phải tìm hiểu người đã sáng tạo ra nó. Nhà văn sáng tạo ra nhân vật là để khái quát quy luật về đời sống con người và bộc lộ quan niệm của mình về những con người xã hội. Cho nên công việc quan trọng khi tìm hiểu nhà văn để soi sáng nhân vật chính là *tìm hiểu quan niệm nghệ thuật* của anh ta về con người. Tất nhiên, quá trình sáng tạo ra một nhân vật đòi hỏi nhà văn phải huy động toàn bộ tư cách nghệ sĩ và năng lực tinh thần của cá nhân. Ở đây, thế giới quan, quan điểm triết học, xã hội học, quan điểm chính trị, kinh nghiệm sống, những tri thức về khoa học tự nhiên, khoa học xã hội v.v... giữ một vai trò đặc biệt quan trọng. Tuy nhiên, quan niệm nghệ thuật về con người của nhà văn mới là nhân tố quy định trực tiếp tới nhân vật. Dựa vào đó, người nghiên cứu sẽ có cơ sở chắc chắn để tìm hiểu một thành phần cơ bản trong nội dung hình tượng và để lí giải lôgíc tổ chức bên trong của nhân vật. Tại sao trong văn học Phục hưng lại có lẫn người điên, thằng hề và tại sao chỉ có những người điên, thằng hề ấy mới dám nói lên sự thật ? Tại sao nhân vật của Nam Cao thường có ngoại hình xấu ? Tại sao truyện ngắn Nguyễn Công Hoan lại thiên về xây dựng những hình tượng trào phúng ? Tất cả những câu hỏi đó chỉ có thể lí giải nếu hiểu được quan niệm nghệ thuật về con người của nhà văn.

Quan niệm nghệ thuật về con người sẽ được triển khai qua từng tác phẩm cụ thể của nhà văn. Sự ra đời của mỗi tác phẩm lại gắn với những ý đồ sáng tạo cụ thể. Sẽ đưa vào tác phẩm một số lượng nhân vật nhiều hay ít, diện mạo tương lai của chúng sẽ ra sao ? Tất cả những điều đó có liên quan trực tiếp tới ý đồ sáng tạo ban đầu. Cho nên *tìm hiểu ý đồ sáng tạo* của nhà văn cũng là khâu quan trọng trong quá trình nghiên cứu nhân vật. Sẽ dễ dàng phân tích các nhân vật trong *Đào kép mới* của Nguyễn Công Hoan nếu biết được qua tác phẩm này nhà văn muốn "đả một trùy" vào trò hề chấn hưng nội các của thực

dân Pháp và triều đình Bảo Đại vào năm 1932. Cũng như hướng khai thác hệ thống nhân vật trong *Anna Carênina* sẽ rõ nếu biết được qua tác phẩm L.Tônxtôi muốn thể hiện "tư tưởng gia đình".

Từ quan niệm nghệ thuật, ý đồ sáng tạo đến nhân vật văn học là cả một quá trình sáng tạo gồm nhiều khâu như nghiên cứu tài liệu, lập hồ sơ nhân vật, viết tác phẩm, sửa chữa bản thảo... Đó là quá trình hết sức phức tạp mà nhân vật văn học với tư cách là kết quả cuối cùng, không phải bao giờ cũng phù hợp và trùng khớp với những dự kiến, tư tưởng ban đầu. Những trường hợp như thế xảy ra trong sáng tác của Bandắc, L.Tônxtôi, Sêkhốp, Phadêép v.v... Cho nên tìm hiểu nhân vật trong quá trình hiện thực hóa qua các khâu lao động nhà văn cũng là công việc không kém phần quan trọng. Đây cũng là công việc hết sức phức tạp đòi hỏi người nghiên cứu phải dày công sưu tầm, tìm kiếm bản thảo, phải biết so sánh, đối chiếu một cách tỉ mỉ, khoa học. Dĩ nhiên, mục đích cuối cùng của sự so sánh, đối chiếu ấy không phải chỉ là để phát hiện những thay đổi này nọ của nhân vật văn học trong quá trình sáng tác mà là để giải thích lí do của sự thay đổi ấy. Nói cách khác, quá trình nghiên cứu nhân vật từ quan niệm nghệ thuật về con người, qua ý đồ sáng tạo đến các khâu lao động nhà văn phải là quá trình truy tìm phương diện chủ quan của nội dung hình tượng, và là quá trình xác định và giải thích kiểu tư duy nghệ thuật của tác giả.

2. Từ quy luật tác động của văn học đến nhân vật của những tác phẩm, tác giả cụ thể

Có bao nhiêu nhà văn cũng sẽ có bấy nhiêu thế giới nhân vật riêng biệt. Tuy nhiên, hoàn toàn có thể xác lập những mối liên hệ nhất định giữa các nhân vật văn học của các nhà văn khác nhau cùng thời, khác thời, trong phạm vi của một dân tộc hoặc nhiều dân tộc khác nhau. Điều đó thật dễ hiểu. Nhà văn bao giờ cũng sáng tác trên một truyền thống văn học nhất định và trong một tình huống văn học cụ thể. Có thể tìm thấy trong sáng tác của một nhà văn những nhân vật được thể hiện như sự tiếp nối, kế thừa, *phát triển những nhân vật văn học truyền thống*. Chị Dậu trong *Tắt đèn* là sự tiếp nối hình ảnh của người phụ nữ Việt Nam xưa trong truyện cổ tích, truyện Nôm. Lại có những nhân vật được nhà văn đưa ra như là để *đối chọi* với những nhân vật văn học đã có. Nhân vật của chủ nghĩa lãng mạn là sự chọi lại với các nhân vật của chủ nghĩa cổ điển. Nhân vật của chủ nghĩa hiện thực lại là sự

đối chọi với nhân vật của chủ nghĩa lãng mạn. Nhiều nhân vật văn học được nhà văn xây dựng trên cơ sở *vay mượn* những nhân vật trong những tác phẩm của người đi trước. Nhân vật trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, nhân vật của văn học Phục hưng, của chủ nghĩa cổ điển được xây dựng trên nguyên tắc như thế. Gần với loại vay mượn là loại *nhân vật bắt chước*. Loại bắt chước đặc biệt là loại *nhân vật nhại*. Đôn Kihôtê của Xécvantex là nhân vật nhại lại Amactix Hanxki, nhân vật chính của tiểu thuyết hiệp sĩ cùng tên xuất hiện ở Tây Ban Nha vào đầu thế kỉ XVI. Những gì đã nói chứng tỏ, cần soi sáng nhân vật văn học của những tác phẩm, tác giả cụ thể dưới ánh sáng của quy luật tác động văn học. Có thể tìm hiểu sự chi phối của quy luật tác động văn học tới nhân vật của những tác phẩm, tác giả theo những cấp độ khác nhau. Trước hết là những ảnh hưởng của truyền thống văn học tới một cá nhân nhà văn. Thứ đến là sự chi phối của phương pháp sáng tác, của trào lưu, trường phái văn học. Sau hết là sự ảnh hưởng, tác động qua lại giữa nhà văn này với nhà văn khác.

3. Nghiên cứu nhân vật trong mối quan hệ với hoàn cảnh lịch sử kinh tế - xã hội

Nhân vật văn học chẳng những là con đẻ của một nhà văn, của một truyền thống văn hóa, một tình huống văn học mà còn là sản phẩm của một hoàn cảnh lịch sử kinh tế - xã hội cụ thể. Cho nên, tìm hiểu cặn kẽ mảnh đất hiện thực đã sinh ra nhân vật là điều kiện cơ bản đảm bảo cho việc phân tích, đánh giá nhân vật được chính xác. Tách Hămlét ra khỏi những điều kiện xã hội Anh vào những năm cuối cùng của thế kỉ XVI, tách Sisikốp của Gôgôn, Pie Bêdukhốp của L.Tônxtôi, Raxcônnicốp của Đôxtôépxki ra khỏi "thời đại chuẩn bị cách mạng Nga", những nhân vật ấy lập tức trở thành khó hiểu. Không chỉ với văn học cổ đại, cận đại mà ngay cả đối với tác phẩm văn học hiện đại và đương đại, sự nghiên cứu thấu đáo những biến cố lịch sử mà nhà văn khai thác và thời điểm xuất hiện của tác phẩm cũng góp phần không nhỏ trong việc cung cấp cho người nghiên cứu căn cứ vững chắc và xác đáng để phân tích nhân vật. Sẽ không thể nhận thức đúng đắn các nhân vật trong sáng tác của Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao nếu không am hiểu tình hình xã hội Việt Nam giai đoạn 1930 - 1945. Cũng như thế, sẽ không lí giải nổi tính cách hàng loạt nhân vật trong sáng tác của Anh Đức, Nguyễn Thi, Phan Tứ nếu không nghiên cứu diễn biến của cuộc chiến tranh chống Mĩ cứu nước ở miền Nam. Về phương diện này

các tác giả kinh điển của chủ nghĩa Mác – Lênin đã để lại cho chúng ta nhiều bài học quý giá có ý nghĩa phương pháp luận to lớn. Ý kiến của Mác và Ăngghen về nhân vật Phrăngxơ Phôn Xickinghen của Látxan, của Ăngghen về mức độ điển hình của các nhân vật trong tác phẩm *Cô gái thành thị* của Hácơnex là những ví dụ cụ thể.

Những gì được trình bày ở trên chưa phải đã bao quát tất cả mọi vấn đề có liên quan tới phương pháp phân tích, nghiên cứu nhân vật văn học. Muốn khám phá đầy đủ nội dung một nhân vật văn học với toàn bộ vẻ đẹp của hình tượng, người nghiên cứu phải nắm vững hàng loạt những tri thức công cụ, những nguyên tắc phương pháp luận và quan trọng hơn là phải biết vận dụng sáng tạo, linh hoạt các tri thức đó.

Chương XXXV. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU TÁC GIẢ

Tác giả văn học – nhà văn – là người đã sáng tạo nên những tác phẩm văn học. Căn cứ vào chất lượng tư tưởng – nghệ thuật của các tác phẩm, người ta đánh giá tầm cỡ và vị trí của tác giả ấy. Nghiên cứu một tác giả văn học là nghiên cứu thân thế và sự nghiệp tác giả đó. Không thể quan niệm một người nghiên cứu tác giả lại không am hiểu việc nghiên cứu tác phẩm – chứng tích của sự nghiệp nhà văn. Nhưng cũng không thể hiểu một cách giản đơn công trình nghiên cứu một tác giả chỉ là sự tập hợp những bài nghiên cứu từng tác phẩm riêng lẻ. Việc nghiên cứu tác giả đặt ra những vấn đề phải khảo sát và khái quát từ toàn bộ các tác phẩm mới giải quyết được. Ví dụ như : Quá trình hình thành một tài năng văn học ; Các chặng đường của một sự nghiệp văn học ; Sở trường và sở đoản của một tác giả ; Cảm hứng sáng tạo chủ tạo của một tác giả ; Những đóng góp và vị trí của tác giả trong một thời đại, trong một nền văn học. Đối với các tác giả lớn còn phải nghiên cứu ảnh hưởng của tác giả đối với các thế hệ, ảnh hưởng của tác giả đối với các ngành nghệ thuật khác, v.v... Người ta thường nghiên cứu những tác giả nào ? Vì tác phẩm mà người ta nghiên cứu tác giả. Những tác phẩm đặt ra những vấn đề tư tưởng và nghệ thuật có ảnh hưởng rộng lớn, sâu sắc đối với đời sống tinh thần của người đọc, buộc người ta phải đi sâu tìm hiểu kĩ tác giả. Vì có hiểu kĩ tác giả (cuộc đời, tư tưởng, tình cảm...) ta mới có thể hiểu cặn kẽ, thấu đáo các tác phẩm. Và đúng ra, có hiểu cặn kẽ thấu đáo các tác phẩm mới có thể coi là hiểu kĩ tác giả đó. Cuộc đời Đantơ, Sếcxpia, Xécvantex, Gớt, Tào Tuyết Cần, Puskin ngày càng được nghiên cứu sâu kĩ vì thế. Với lòng tự hào dân tộc, với ý thức quý trọng di sản tinh thần của ông cha, các nhà nghiên cứu Việt Nam đã có những đóng góp lớn trong việc soi sáng thân thế và sự nghiệp văn học của Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm, Ngô Thì Nhậm, Nguyễn Du, Nguyễn Đình Chiểu, Phan Bội Châu...

Cuộc đời đổi mới, cách nhìn đổi mới, nhu cầu tìm hiểu văn học nghệ thuật càng mở rộng. Các nhà nghiên cứu đi sâu vào một số vấn đề trước

kia chưa được tìm hiểu kĩ. Cách nhìn cuộc sống và những tìm tòi nghệ thuật của Nam Cao ; Hàn Mặc Tử và chủ nghĩa siêu thực trong thơ ; Vũ Trọng Phụng và việc phê phán xã hội thuộc địa. Để giải quyết những vấn đề ấy, cần phải tìm hiểu sâu hơn các tác giả. Và còn không ít tác giả ở những vùng đất xa xôi ở miền Nam, của các dân tộc ít người ở miền Bắc chờ đợi sự lưu tâm tìm hiểu của các nhà nghiên cứu.

Chính việc đi sâu nghiên cứu như thế đã góp phần đổi mới kiến thức văn học của người đọc. Trong ánh sáng lí luận mới, với những tư liệu mới, xuất hiện những nhận định và đánh giá mới về các tác giả. Lịch sử văn học, do đó, ngày càng trở nên chân xác hơn, sâu sắc hơn, toàn diện hơn. Chúng ta biết có những nhà nghiên cứu suốt đời gắn bó với một vài tác giả mà họ yêu thích. Việc đi sâu nghiên cứu như thế đòi hỏi một vốn kiến thức rộng rãi, thời gian làm việc lâu dài kiên nhẫn, và nhiều kinh nghiệm nghề nghiệp khó nói hết. Ở đây chỉ nêu lên một số điều tối thiểu, gợi ý sinh viên trong bước đầu viết những khóa luận, những luận văn về một tác giả văn học.

I – CƠ SỞ ĐỂ NGHIÊN CỨU MỘT TÁC GIẢ

Như các công trình lịch sử khác, khi nghiên cứu về một tác giả đòi hỏi phải có tư liệu về cuộc đời tác giả : năm sinh, quê quán, gia đình, việc học hành, ảnh hưởng của báo chí sách vở, vợ con, bạn bè, các hoạt động xã hội, các hoạt động chính trị nếu có. Càng có nhiều tư liệu, ta càng có căn cứ để hiểu đúng tư tưởng và hành động của tác giả, thực chất những điều tác giả viết ra. Người ta đã có tư liệu đầy đủ về nguồn gốc châu Phi của Puskin do bà mẹ thuộc dòng dõi người Ethiôpi Hanniban, về lòng yêu mến của ông đối với bà nhũ mẫu Arina, về cuộc đời tuổi trẻ đi học, về những người bạn là nhà thơ và nhà bác học, về những thành công rất sớm trong văn học, và bị lưu đày cũng rất sớm, về những chuyến đi xuyên đất nước, về những người đàn bà ông đã yêu, về người đàn bà đẹp nhất nước Nga mà ông đã cưới, về sự kết thúc bi thảm của cuộc đời... Tiểu sử của Puskin được viết theo những bằng chứng của người đương thời : từ hoàng đế Nicôlai thứ nhất đến cô Digan Tania.... Tất cả những tư liệu ấy đã giúp nhà nghiên cứu hiểu rõ cuộc đời và những vần thơ điêu luyện của thiên tài nước Nga. Chúng ta cần tìm hiểu về gia đình lớn của Nguyễn Du, những năm tháng lưu lạc, những mối tình dang dở, cuộc đời ra làm quan và chuyến đi sứ. Những tư liệu ấy có ích cho việc soi sáng nội dung thơ văn và tìm hiểu tâm sự của ông. Biết được tuổi trẻ của Nguyên Hồng, đời sống của ông bố, những long đong của bà mẹ, ta nhận ra dấu vết tự truyện trong các tác phẩm

của ông và tình cảm sâu sắc của ông đối với người nghèo, và lòng tin bền vững đối với chính nghĩa ở đời.

Trong cuộc đời tác giả – tác phẩm có vị trí quan trọng. Ta cần phải có đầy đủ các tác phẩm văn học của tác giả mà ta nghiên cứu : từ những bài đầu tiên khi mới bước vào nghề văn đến những tác phẩm tiêu biểu nhất. Không phải chỉ có tác phẩm văn học, ta cần tìm hiểu tất cả những gì tác giả đó đã viết : Nhật kí, thư từ, ghi chép – kể cả những bài viết về khoa học nếu có. Nói tóm lại là tất cả dấu vết của hoạt động tinh thần và tình cảm.

Đối với các tác giả trong quá khứ xa xôi, khi sưu tầm tác phẩm ta phải chọn bản nào có tính chính xác cao (phải dựa vào những công trình hiệu đính, bị khảo của các nhà văn bản học). Đối với các tác giả hiện đại cũng cần có những lưu ý nhất định. Kiểm duyệt thời Pháp thuộc đã đổi tên sách của Nguyễn Tuân, đã gạt bỏ một số đoạn trong *Vang bóng một thời*. Và trong những lần in khác nhau, số bài trong *Vang bóng một thời* có thay đổi. Những điều ấy cần tìm hiểu và nhận định. *Dế Mèn phiêu lưu kí* của Tô Hoài được in và được sửa chữa nhiều lần từ sau cách mạng. Sửa chữa như vậy là hết sức chính đáng. Nhưng khi bàn về tư tưởng và nghệ thuật các tác phẩm thời kì 1930 – 1945 cần dựa vào bản in từ trước cách mạng thì hợp lí hơn. Xuân Diệu còn nhiều bài thơ chưa in, nhất là thơ tình. Chưa in thì chưa có ảnh hưởng trong xã hội. Nhưng nếu nghiên cứu phần chưa in đó, ta sẽ hiểu rõ tư tưởng và tình cảm của Xuân Diệu một cách trọn vẹn, đầy đủ.

Phải đặt tác phẩm vào đúng thời điểm trong cuộc đời sáng tác của tác giả, rồi liên hệ với các sự kiện xảy ra lúc ấy, nội dung của tác phẩm sẽ được soi sáng hơn. Để hiểu rõ tiểu sử của tác giả, nội dung của tác phẩm tất phải hiểu rõ những điều kiện liên quan đến môi trường tác giả sống, từ môi trường hẹp đến môi trường rộng ; từ môi trường sinh hoạt đến môi trường văn hóa, kinh tế, chính trị, xã hội.

Cuối cùng là các công trình của các nhà nghiên cứu có liên quan đến tác giả mà ta tìm hiểu : những bài báo, bài tạp chí, những tập kỉ yếu hội nghị, các cuốn sách chuyên khảo. Có những tài liệu ấy, nhất là những tài liệu mới nhất, ta sẽ thừa hưởng những thành quả nghiên cứu, và biết sẽ tiếp tục đi sâu thêm vấn đề gì. Như thế nguồn tư liệu cần thiết để hiểu một tác giả rất lớn. Khi đọc các tư liệu ta luôn luôn suy nghĩ đến ý nghĩa của tư liệu : tư liệu này nói lên điều gì về tư tưởng, về nghệ thuật, về nhân cách tác giả ta nghiên cứu. Rồi hình thành những nhận định, những luận điểm của ta về tác giả. Những tư liệu nào cuối cùng không góp phần vào việc chứng minh những nhận định, những luận điểm sẽ xem như dư thừa. Nhận chìm tác giả, tác phẩm

trong một mớ tư liệu chồng chất, thiếu lựa chọn, tính khoa học của công trình sẽ bị giảm sút.

Có tư liệu đầy đủ, còn phải có một phương pháp nghiên cứu đúng đắn. Nếu xuất phát từ quan niệm coi con người độc lập với xã hội, người ta sẽ thấy tác giả văn học như một cá nhân riêng lẻ với những đặc tính của mình. Càng là tác giả thiên tài, càng là con người sống tách biệt với xã hội, "một thứ trích tiên" như Lí Bạch, một thứ "thiên thần bị đày ải" – như cách nói của Bôđơle. Theo khuynh hướng này, người ta sẽ chú tâm đi tìm những chi tiết li kì về tiểu sử, những nét siêu phàm về tâm lí rồi thêu dệt thành những giai thoại, huyền thoại. Công trình có thể hấp dẫn đối với người đọc dễ tính. Nhưng nếu không soi sáng và giải thích sự hình thành của tài năng, không cắt nghĩa được mối quan hệ qua lại giữa tài năng và xã hội thì công trình ấy còn có ý nghĩa khoa học gì ?

Nếu quan niệm sáng tác văn học chỉ là hình thức ngụy trang của những dục vọng, những ẩn ức sinh lí bị đẩy lùi vào tiềm thức, thì phương pháp nghiên cứu chỉ là sự đi tìm nguyên nhân của ẩn ức và cố cắt nghĩa thực chất những dục vọng được ngụy trang. Thành thử cái gọi là nghiên cứu rút cục chỉ nhằm tìm chứng cứ để thuyết minh thêm cho học thuyết phân tâm của Phrớt. Và trong cả cuộc đời sáng tác của một tác giả người ta cũng chỉ chú trọng đến thời thơ ấu, thời niên thiếu mà họ cho là thời kì tích tụ những ẩn ức, hình thành những hệ thống ám ảnh. Một phương pháp nghiên cứu như thế sẽ phủ nhận trí tuệ, phủ nhận lí tưởng xã hội của nhà văn, dẫn đến việc hiểu hoạt động sáng tạo của nhà văn hồ đồ sai lạc đến mức nào ? Có những quan niệm khác muốn giải thích tác giả văn học chỉ là sản phẩm thụ động của hoàn cảnh. Ten căn cứ vào chủng tộc (race), vào hoàn cảnh môi trường (milieu), vào thời điểm (moment) để giải thích sự hình thành một tác giả. Đối lập với cách giải thích thần bí, phương pháp này là một bước cố gắng trong một thời kì lịch sử, khi các khoa học tự nhiên đi vào con đường thực nghiệm. Nhưng Ten chưa thấy mối quan hệ biện chứng giữa con người và hoàn cảnh. Hơn nữa chưa nhận rõ tầm quan trọng của ý thức giai cấp cũng như cá tính sáng tạo của nhà văn, những tiền đề của lí tưởng và đặc điểm riêng của sáng tạo nghệ thuật. Phương pháp của Ten không tránh khỏi tính máy móc võ đoán của một quyết định ấu trĩ.

Phương pháp nghiên cứu văn học mác xít xây dựng trên cơ sở chủ nghĩa duy vật biện chứng và duy vật lịch sử. Khẳng định mối quan hệ giữa văn học và xã hội, văn học và thời đại, phương pháp này bác bỏ mọi luận điểm của chủ nghĩa duy tâm chủ quan, cũng như chủ nghĩa duy vật máy móc. Nó quan niệm rằng tác giả - kể cả những thiên tài lỗi lạc nhất - chịu ảnh hưởng của một thời kỳ lịch sử, một dân tộc, một

giai cấp. Do đó từ những bằng chứng cụ thể về thời đại, dân tộc, giai cấp để tìm hiểu và giải thích sự hình thành một tác giả. Theo chủ nghĩa duy vật biện chứng, phương pháp ấy không coi nhẹ tác động trở lại của ý thức với vật chất, của thượng tầng kiến trúc đối với cơ sở kinh tế. Do đó nó đánh giá đúng mức ảnh hưởng của các yếu tố tinh thần đối với tác giả Truyền thống văn học, ảnh hưởng của các nền văn học khác có ảnh hưởng đến sáng tác của tác giả. Chủ nghĩa duy vật biện chứng rất chú ý đến tính năng động chủ quan của con người. Đặt tác giả trong những mối quan hệ xã hội để tìm hiểu, nhưng không hề coi nhẹ con người cá thể, coi nhẹ cá tính sáng tạo của nhà văn như trong thuyết quyết định luận tầm thường.

II – CÁC PHƯƠNG DIỆN CỦA VIỆC NGHIÊN CỨU TÁC GIẢ

Cuộc đời và sáng tác của các tác giả hết sức khác nhau, không hề trùng lặp. Vậy không thể định trước một cách đồng loạt những vấn đề nghiên cứu cụ thể. Sự rập khuôn sẽ dẫn đến xóa nhòa mọi nét độc đáo làm nên gương mặt riêng biệt từng tác giả. Nhìn chung nhất cần chú ý đến các phương diện sau đây :

Về lịch sử của tác giả. Lịch sử của tác giả quan hệ chặt chẽ đến tác phẩm. Vì tác phẩm chính là sự phản ánh thực tế xã hội qua cách nhìn, cách nghĩ, cách cảm xúc của tác giả. Vậy hiểu biết tâm tư, tình cảm, lí tưởng sống, những bước đường từng trải của tác giả ta có điều kiện hiểu rõ hơn thực chất tác phẩm. Lịch sử của tác giả có nhiều sự việc, có nhiều vấn đề. Khi tìm hiểu, ta cần chú ý đến những sự việc có liên quan đến sự hình thành tài năng sáng tạo, sự hình thành thế giới quan, sự chuyển biến thế giới quan nếu có. Lại phải tìm hiểu những sự việc liên quan đến tư tưởng triết học, thái độ chính trị, lí tưởng sống của tác giả. Những sự việc cụ thể này sẽ giúp ta nhận định rõ hơn nội dung tư tưởng các tác phẩm, các giai đoạn sáng tác, và cảm hứng sáng tạo chủ đạo...

Cũng cần phải biết tác giả đã học tập, trau dồi kiến thức và nghệ thuật như thế nào, các công việc đã làm, các quan hệ bạn bè, và đời sống gia đình vợ con. Tất nhiên những sự việc đó phải cụ thể, xác thực, có bằng chứng hẳn hoi. Trong công trình lịch sử không thể tưởng tượng hư cấu như trong tiểu thuyết, cũng không thể suy lí như trong tác phẩm lí luận. Tất cả phải căn cứ vào tài liệu. Phải có một số tài liệu nhất định về cuộc đời tác giả ta mới có thể bàn đến những vấn đề như : Tâm sự của Nguyễn Du kí thác trong tác phẩm của ông ; Hoàn cảnh ra đời và ảnh hưởng của những truyện và kí của Nguyễn Ái Quốc đăng trên báo *Người cùng khổ* ; Dấu vết cuộc đời của Nguyên Hồng trong các tác phẩm của ông ; Những mối tình của Xuân Diệu và thơ tình của

ông v.v... Chúng ta hình dung, để giải quyết những vấn đề như thế, người nghiên cứu cần đến những sự việc cụ thể phong phú về lịch sử của tác giả đến mức nào ?

Về quá trình sáng tác của tác giả. Cuộc đời sáng tác của một tác giả văn học thường không phẳng phiu, đơn điệu. Có tác giả tài năng ngày càng tăng tiến, dần dần đạt đến những đỉnh cao của mình. Có những tác giả khác sau những thành công rực rỡ, tên tuổi mờ nhạt dần. Vậy phải tạm chia cuộc đời của tác giả thành từng giai đoạn để bàn bạc, nhận định sát hợp hơn. Việc chia giai đoạn dựa vào đâu ? Dựa vào sự kiện nào làm chuyển biến tư tưởng tình cảm của tác giả, dẫn đến những thay đổi rõ rệt trong sáng tạo. Sự kiện đó là gì tùy thuộc vào từng trường hợp. Sự xa cách người con gái yêu quý là nguồn gốc những bức thư dạt dào tình cảm của bà Xêvinhê. Đám tang người con gái và sau đó là những năm tháng bị lưu đày đã làm cho những suy nghĩ về cuộc đời của Victo Huygô sâu sắc thêm. Đối với Mácxen Pruxt là ngày mẹ ông mất. Đối với Camuy là ngày ông rời Angiê về Paris. Cách mạng tháng Tăm thành công đã mở ra một giai đoạn mới trong sáng tác của Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh. Có thể nói không có cuộc cách mạng và sau đó là cuộc kháng chiến chống Pháp sẽ không có cuộc đổi đời, đổi thơ của các nhà thơ mới nói trên. Cuộc hành quân trên đường mòn Trường Sơn đã làm thay đổi chất thơ, giọng thơ của nhiều nhà thơ trẻ. Việc phân chia giai đoạn cốt xác định đặc điểm sáng tác của từng thời kì một. Nếu tác giả có tham gia vào một sự kiện quan trọng nào đó, nhưng không dẫn đến sự thay đổi nào trong sáng tác thì không thể lấy sự kiện đó làm mốc được. Trong mỗi giai đoạn phải nhận ra những tác phẩm tiêu biểu thể hiện tư tưởng – nghệ thuật của giai đoạn đó. Trong cuộc đời nhà văn, sự xuất hiện tác phẩm cũng là một sự kiện, vậy có thể lấy ngay chính tác phẩm để phân chia giai đoạn sáng tác. Không nhận ra những đặc điểm khác nhau thì sự phân chia giai đoạn không còn ý nghĩa. Mặt khác, phải nhìn thấy mối quan hệ kế thừa giữa các giai đoạn. Bởi vì những giai đoạn tuy khác nhau nhưng đều là của một tác giả. Không nhận ra một mối liên hệ nào, các sáng tác trong đời tác giả sẽ trở nên ngẫu nhiên, rời rạc. Mối quan hệ giữa các giai đoạn không phải chỉ có ý nghĩa đối với các tác giả trước sau sáng tác trong một hệ thống tư tưởng. Ngay một tác giả từ một hệ tư tưởng này chuyển sang một hệ tư tưởng khác, mối quan hệ kế thừa vẫn có. Những tập bút kí chống Mĩ của Nguyễn Tuân rất khác với những tập tùy bút, bút kí viết trước cách mạng của ông. Nhưng ai cũng thấy mối quan hệ kế thừa trong bút pháp của tác phẩm của hai thời kì. Lòng yêu mê thanh sắc của Xuân Diệu vốn có từ *Thơ thơ* vẫn được kế tục và chuyển hóa trong những tập thơ sau này. Những suy nghĩ trầm tư về vũ trụ, về cuộc đời của Huy Cận trong *Trò chuyện với Kim tự tháp*,

trong *Các vị La Hán chùa Tây Phương* cũng đã có những mầm mống trong *Lửa thiêng*. Qua các giai đoạn sáng tác cũng cần chú ý khảo sát sự thay đổi về đề tài, về thể loại...

Mỗi tác giả văn học trong suốt cuộc đời sáng tác có thể viết về nhiều đề tài, nhiều thể loại. Nhưng thường họ chỉ thành công trong một số đề tài, thể loại nào đó. Ở những lĩnh vực ấy mới thể hiện đầy đủ tài năng của tác giả. Trình bày một tác giả mà giai đoạn nào, đề tài nào, thể loại nào thành tựu cũng sàn sàn như nhau chắc là chưa nhận ra con đường thật sự của tài năng họ.

Về tư tưởng sáng tạo chủ đạo của tác giả. Có cái nhìn phân tách, nhận ra những đặc điểm của từng giai đoạn sáng tác của một tác giả là cần thiết. Nó làm cho chúng ta bỏ được lối nhìn chung chung, đại khái. Nhưng cũng cần có cái nhìn tổng hợp, khái quát về cả cuộc đời sáng tác. Tư tưởng sáng tạo chủ đạo của tác giả là gì ? Tư tưởng sáng tạo chủ đạo là tư tưởng tác giả tâm đắc nhất trong cuộc đời và thiết tha chia sẻ với người đọc trong tác phẩm của mình. Nhận ra tư tưởng sáng tạo chủ đạo là nhận ra cái chìa khóa để đi vào thế giới tinh thần do tác giả sáng tạo nên. "Nếu cần nói thật khái quát một cái gì chung nhất cho mọi chủ đề tác phẩm của Nguyên Hồng thì đó là lòng nhân đạo, một thứ chủ nghĩa nhân đạo bao giờ cũng thống thiết, mãnh liệt"(1). Lòng nhân đạo đó là những nguyên tắc đạo lí làm người của dân gian vẫn được truyền miệng từ đời này sang đời khác qua những câu chuyện thần thoại, cổ tích chứa đựng ước mơ cao đẹp của người lao động với niềm tin sắt đá ở lẽ tất thắng của chính nghĩa. Có thể nói vấn đề *Đói mắt* là đặc điểm cơ bản của chủ nghĩa hiện thực của Nam Cao : trong xã hội cũ anh đi tìm nhân phẩm và tình thương yêu chân thật ở những người lao động cùng khổ, bị giày xéo và khinh bỉ với điều tâm niệm "Chao ôi ! Đối với những người ở quanh ta nếu ta không cố mà tìm hiểu họ, thì ta chỉ thấy họ gàn dở, ngu ngốc, bần tiện, xấu xa, bỉ ổi... toàn là những cớ để cho ta tàn nhẫn, không bao giờ ta thấy họ là những người đáng thương, không bao giờ ta thương"(2)... Đó là những tư tưởng sáng tạo chủ đạo toát lên từ toàn bộ tác phẩm của Nguyên Hồng và Nam Cao. Nắm được tư tưởng đó, ta hiểu vì sao các tác giả lại chọn đề tài, chọn nhân vật, chọn chi tiết này hay chi tiết khác. Nghiên cứu không chỉ là khái quát cho đúng tư tưởng sáng tạo chủ đạo mà phải đi sâu soi sáng, giải thích. Phải từ những sự kiện của tiểu sử tác giả, của thời đại để giải thích vì sao tác giả có tư tưởng đó, và tư tưởng đó thể hiện nguyện vọng của giai cấp, của tầng lớp nào trong xã hội. Có nhìn rõ vấn đề này mới đánh giá đúng tác dụng của tác giả trong xã hội.

---

(1) Nguyễn Đăng Mạnh. *Nhà văn, tư tưởng và phong cách*. Nxb Văn học, 1983, tr. 147.

(2) *Nhà văn, tư tưởng và phong cách*. Sđd, tr. 154.

Quan điểm thành phần chủ nghĩa có khuynh hướng đồng nhất sự phân hóa giai cấp về mặt kinh tế với sự phân hóa về mặt tư tưởng. Đơn giản hơn nữa, sẽ đồng nhất bản chất của cả một giai cấp với tính giai cấp của một con người cụ thể đơn nhất. Quan niệm này không đếm xỉa đến tính năng động và đa dạng của cá tính sáng tạo nghệ thuật của tác giả, không đếm xỉa đến tính phức tạp của những hiện tượng văn nghệ, không chịu khó đi sâu vào những khác biệt của hoàn cảnh từng tác giả. Vũ Trọng Phụng, Nam Cao đều là tiểu tư sản, nhưng không phải ai là tiểu tư sản cũng suy nghĩ và hành động như Vũ Trọng Phụng và Nam Cao. Và Vũ Trọng Phụng cũng rất khác Nam Cao. Nghiên cứu là phải đi tìm và giải thích những sự khác nhau ấy. Nhất Linh, Hoàng Đạo, Thạch Lam là ba anh em trong một gia đình, đều cùng trong một văn đoàn, cùng chủ trương một tờ tuần báo, nhưng xu hướng tư tưởng, quan niệm về cuộc đời của họ khác nhau cho nên nội dung tác phẩm khác nhau. Không phải tình cờ mà nhiều truyện ngắn của Thạch Lam được in lại nhiều lần sau Cách mạng tháng Tám. Vậy phải từ cuộc đời thật của tác giả với những điều kiện cụ thể, với ảnh hưởng của bạn bè, của sách vở, với những thăng trầm từng trải để tìm hiểu thực chất tư tưởng. Chính những điều cụ thể đó đã làm cho số phận mỗi tác giả hết sức khác nhau. Thời đại và giai cấp tạo ra một trường khả năng (champ des possibilités) nhất định. Nhưng môi trường cụ thể, đời sống cụ thể, cá tính cụ thể của nhà văn sẽ quyết định lựa chọn một khả năng nào đó trong vô vàn khả năng có thể xảy ra. Bất cứ một sự giải thích đơn giản, máy móc nào đó về thực chất tư tưởng sáng tạo chủ đạo của nhà văn là không phù hợp với khoa học.

Về những đóng góp của tác giả. Kết thúc việc nghiên cứu tác giả thường đi đến sự đánh giá chung về những đóng góp của tác giả ấy trong một giai đoạn văn học, trong một nền văn học. Căn cứ vào đâu để xác định những đóng góp của tác giả ? Phải căn cứ chủ yếu vào giá trị tư tưởng và giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Là thành viên của một thời đại, một dân tộc, tác giả không thể vượt qua tầm cao nhất về tư tưởng mà thời đại và dân tộc đó có thể đạt đến. Nhưng là một thành viên đầy tự giác, đầy tính sáng tạo, trong nhiều luồng tư tưởng trong một thời đại, nhà văn cần hướng đến tư tưởng tiến bộ nhất, phù hợp với đà tiến lên của lịch sử. Chẳng những phải ý thức được điều đó, mà bằng tác phẩm của mình, nhà văn phải đấu tranh cho những tư tưởng tiến bộ thắng lợi. Những tác giả lớn là những người ý thức được những quyền lợi, những ước mơ sâu xa nhất, chính đáng nhất của nhân dân. Và với tác phẩm của mình, họ làm cho nhân dân thấu hiểu được điều đó. Các tác giả văn học lớn là những nhà tư tưởng, là người báo hiệu, người mở đường cho một thời đại. Thời Phục hưng, thời Khai sáng ở châu Âu có nhiều tác giả như thế. Và có tác giả lớn của thời đại nào không là người thấy về tư tưởng của người đọc.

Nghiên cứu một tác giả văn học phải chú ý đầy đủ đến những tìm tòi đóng góp của tác giả về nghệ thuật vận dụng ngôn ngữ. Nếu không ta có thể biến bài nghiên cứu một tác giả văn học thành bài nghiên cứu một nhà tư tưởng, một nhà chính trị. Không nghiên cứu ngôn ngữ là bỏ qua một mặt quan trọng của tác giả văn học với tư cách là nghệ sĩ của một loại hình nghệ thuật riêng biệt. Một trong những đóng góp của Tố Hữu là đưa ngôn ngữ thơ vào lĩnh vực chính trị – xã hội một cách nhuần nhuyễn. Ông đã tiếp nối dòng thơ của các nhà yêu nước lớn Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh... Chế Lan Viên góp phần mở rộng câu thơ Việt Nam, làm cho nó có thể diễn đạt được những tình ý khúc triết của tư duy hiện đại. Nguyễn Đình Thi mở đường cho thơ gần với tiếng nói hằng ngày, vừa có sự chắt lọc, vừa gợi nhiều liên tưởng. Câu văn của Nguyễn Tuân, Nguyễn Khải mang dáng dấp mới của óc phân tích suy luận của con người hôm nay. Từ những phân tích ấy, ta đi đến việc tìm hiểu phong cách nghệ thuật của tác giả[1].

Đánh giá một tác giả văn học, cần xem tác giả ấy đã kế thừa được những gì trong truyền thống văn học quá khứ, của những người đi trước. Và phải xem họ đã đem lại một cái gì mới : một mảng hiện thực, một cách nhìn cuộc sống, một giọng văn, những đổi mới về thể loại. Phải xem ảnh hưởng của họ đối với các nhà văn đương thời, nhất là các nhà văn trẻ. Một tác giả lớn, ảnh hưởng tư tưởng và nghệ thuật của họ phải lớn, có khi vượt ra ngoài biên giới quốc gia, vượt qua thời đại. Đantơ, Sêcxpia, Xécvantex, Gớt, Victo Huygô là những tác giả như thế. Mácxim Gorki là mẫu mực cho toàn thế giới về nhà văn của giai cấp vô sản. Khi đánh giá một tác giả văn học, cần chú ý đến quan điểm lịch sử. Tác giả vĩ đại nhất cũng không vượt qua được những hạn chế của thời đại lịch sử. Nếu hạn chế của tác giả trùng khít với hạn chế của thời đại lịch sử, ta không thể đòi hỏi gì hơn. Lịch sử sẽ gánh chịu thiếu sót của ông. Nếu tác giả không theo kịp với tư tưởng tiên tiến nhất của thời đại lịch sử, đó là hạn chế của chính tác giả. Ta cần chỉ ra và phân tích. Và tùy trường hợp cụ thể để có những nhận định phù hợp, có lí có tình. Những ngày cuối đời, buộc phải sống trong vòng giám sát của địch, Phan Bội Châu khó có điều kiện để nắm bắt đúng những tư tưởng lớn của thời đại. Điều ấy người nghiên cứu khi nhận định cần cân nhắc thấu đáo.

Tất nhiên đánh giá một tác giả văn học phải căn cứ chủ yếu vào tác phẩm của họ. Không có tác phẩm lớn sao có thể gọi là tác giả lớn ?

---

(1) Với tư liệu phong phú về các bản thảo của nhà văn, qua tìm hiểu, đối chiếu, so sánh người ta có thể đi sâu nghiên cứu quá trình thai nghén một chủ đề, hình thành và gọt giũa văn bản để hoàn thiện tác phẩm. Nói một cách hình ảnh là nhìn sâu vào phòng thí nghiệm, phòng điều chế của nhà văn. Hiện nay ở nước ta, loại nghiên cứu này còn ít.

Nhưng tác giả văn học cũng là một nhà tư tưởng, một nhà văn hóa. Hoạt động xã hội và nhân cách đạo đức của họ cũng ảnh hưởng đến bạn đọc đông đảo. Đọc Gorki ta phải nhớ thêm ông là Chủ tịch đầu tiên của Hội các nhà văn Xô viết, là người đặt nền móng cho chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong văn nghệ, và là người đã góp phần quan trọng vào hội nghị quốc tế chống chiến tranh ở Amxtecđam và Pari. Sự nghiệp trước tác của Lỗ Tấn đã lớn, nhưng ông cũng là người đã tập trung sức lực tổ chức và lãnh đạo phong trào văn học cách mạng vô sản Trung Quốc khi còn non trẻ. Thơ văn của Nguyễn Trãi, Hồ Chí Minh chỉ là một bộ phận nhỏ trong sự nghiệp của hai vị anh hùng, của hai nhà văn hóa lớn. Mỗi câu văn đều thấm đượm nhân cách lớn. Tuy nghiên cứu tác giả văn học nhưng ta không tán thành thái độ chỉ biết đọc tác phẩm văn học, không tính đến hoạt động và nhân cách của tác giả. Người xưa vẫn nói nhân cách của Đào Tiềm ảnh hưởng đến người đọc sâu rộng như thơ ông. Tình cảm của đông đảo bạn đọc sau ngày Nguyên Hồng, Nguyễn Tuân mất càng giúp ta suy nghĩ kĩ hơn tầm quan trọng của nhân cách nhà văn.

Khi nghiên cứu một tác giả văn học nào đó, ta phải tiến hành thu thập tư liệu cho đầy đủ. Nếu chỉ tổng hợp những phát hiện tìm tòi của những người đi trước, ta sẽ có một bản lược thuật hay tổng thuật. Chỉ khi nào chính ta đặt ra được những vấn đề mới, đưa ra những nhận định mới bài viết mới có tính chất nghiên cứu tìm tòi.

Tùy thuộc vào mức độ nắm tư liệu ta có thể viết toàn bộ thân thế và sự nghiệp một tác giả, hoặc chỉ viết về một phương diện nào đó. Viết về một phương diện mà đặt ra được những vấn đề hay, đưa ra những nhận định mới đã là điều rất đáng quý. Như thế thường phù hợp với điều kiện của sinh viên. Tất nhiên vấn đề phải có tư liệu chính xác đầy đủ. Những nhận định phải được chứng minh chặt chẽ. Khi nghiên cứu xong ta chuyển sang khâu trình bày kết quả. Hình thức trình bày tùy thuộc vào dạng công trình đảm nhận (tiểu luận, khóa luận, luận văn tốt nghiệp). Các ý kiến phân bố sao cho hợp lí, lời văn sáng rõ để bài viết được tiếp nhận dễ dàng. Nếu lời văn giàu cảm hứng, có hình tượng càng chứng tỏ nhiệt tình khoa học và khiếu thẩm mĩ tốt. Bài viết phải làm nổi bật hai điều : tổng kết và phân tích thành quả những người đi trước mà mình kế thừa, khẳng định những vấn đề mới, nhận định mới mà mình đã đưa ra – cho dù còn bé nhỏ.

MỤC LỤC

Trang

Lời nói đầu 5

Mấy lời nhân tái bản 7

Phần một
NGUYÊN LÍ TỔNG QUÁT

Chương I - NHẬP MÔN

I - Lí luận văn học là một bộ môn chính trong khoa nghiên cứu văn học 11

II - Lược sử các quan niệm văn học (và mĩ học) 16

III - Việc giảng dạy và học tập lí luận văn học ở Đại học Sư phạm 36

Chương II - NGUỒN GỐC, BẢN CHẤT VÀ QUY LUẬT PHÁT TRIỂN CỦA VĂN NGHỆ

I - Nguồn gốc và bản chất của văn nghệ 41

II - Văn nghệ là một hình thái ý thức xã hội thuộc kiến trúc thượng tầng 50

III - Các quy luật trong sự phát triển chung của văn nghệ 56

Chương III - PHẢN ÁNH LUẬN VỚI VĂN NGHỆ

I - Phản ánh với nhận thức - vấn đề tính chân thật trong văn nghệ 63

II - Phản ánh với biểu hiện - Thế giới chủ quan của nhà văn với sáng tác 66

III - Phản ánh và sáng tạo - Chân lí nghệ thuật thống nhất nhưng không đồng nhất với chân lí đời sống 71

IV - Phản ánh với tác động (và thông báo) - văn nghệ với thực tiễn đời sống 74

Chương IV - TÍNH GIAI CẤP VÀ TÍNH NHÂN DÂN CỦA VĂN NGHỆ

I - Tính giai cấp của văn nghệ 79

II - Tính nhân dân của văn nghệ 90

Chương V - TÍNH DÂN TỘC VÀ TÍNH QUỐC TẾ CỦA VĂN NGHỆ

I - Tính dân tộc của văn nghệ 101

II - Tính quốc tế và tính nhân loại của văn nghệ 114

III - Kế thừa và đổi mới truyền thống dân tộc, tiếp thu có sáng tạo tinh hoa văn nghệ nước ngoài, chống các quan điểm sai trái 118

Chương VI - VĂN NGHỆ, MỘT HÌNH THÁI Ý THỨC XÃ HỘI ĐẶC THÙ

I - Đặc trưng của đối tượng và nội dung của văn nghệ 123

II - Đặc trưng của tư duy nghệ thuật 128

III - Cấu trúc chỉnh thể của hình tượng nghệ thuật 138

Chương VII - CÁC PHẠM TRÙ THẨM MĨ

I - Cái đẹp 147

II - Cái cao cả, cái bi, cái hài 157

Chương VIII - CHỨC NĂNG CỦA VĂN NGHỆ

I - Chức năng nhận thức 167
II - Chức năng giáo dục 172
III - Chức năng thẩm mĩ 176
IV - Chức năng giao tiếp 179

Chương IX - VĂN HỌC, NGHỆ THUẬT NGÔN TỪ

I - Ngôn từ, chất liệu của văn học 183
II - Đặc trưng của nghệ thuật ngôn từ 186
III - Văn học với các loại hình nghệ thuật khác 193

Chương X - NHÀ VĂN VÀ QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

I - Tư chất nghệ sĩ ở nhà văn 201
II - Con đường dẫn đến tài năng 204
III - Quá trình sáng tác 209

Chương XI - BẠN ĐỌC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC

I - Tiếp nhận văn học và đời sống lịch sử của sáng tác văn học 221
II - Người đọc trong quá trình sáng tác và tiếp nhận văn học 232

Phần hai

TÁC PHẨM VĂN HỌC

Chương XII - TÁC PHẨM NHƯ MỘT CHỈNH THỂ TRUNG TÂM CỦA HOẠT ĐỘNG VĂN HỌC

I - Tác phẩm văn học là một hệ thống chỉnh thể 241
II - Nội dung và hình thức của tác phẩm văn học 249

Chương XIII - ĐỀ TÀI, CHỦ ĐỀ, TƯ TƯỞNG CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - Đề tài và chủ đề của tác phẩm văn học 259
II - Các phương diện chủ quan của nội dung tư tưởng tác phẩm 265
III - Ý nghĩa của tác phẩm văn học 274

Chương XIV - NHÂN VẬT TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - Nhân vật văn học và vị trí của nó trong tác phẩm 277
II - Loại hình nhân vật văn học 282
III - Các phương thức, phương tiện và biện pháp thể hiện nhân vật 291

Chương XV - KẾT CẤU CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - Khái niệm kết cấu của tác phẩm văn học 295
II - Kết cấu hình tượng 299
III - Kết cấu văn bản nghệ thuật 307

Chương XVI - NGÔN TỪ NGHỆ THUẬT TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC

I - Lời văn và ngôn ngữ văn học dân tộc 313

II - Các phương tiện và phương thức tổ chức của lời văn nghệ thuật 320
III - Các thành phần của lời văn trong tác phẩm văn học 330

Chương XVII - THỂ LOẠI CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC
I - Khái niệm thể loại của tác phẩm văn học 339
II - Sự phân loại văn học và phân chia thể loại tác phẩm văn học 348

Chương XVIII - TÁC PHẨM TRỮ TÌNH
I - Đặc điểm chung của tác phẩm trữ tình 357
II - Đặc điểm của ngôn ngữ thơ trữ tình 364
III - Tổ chức của một bài thơ trữ tình 370

Chương XIX - TÁC PHẨM TỰ SỰ
I - Khái niệm chung về loại tác phẩm tự sự 375
II - Anh hùng ca (sử thi), truyện thơ, trường ca, thơ trường thiên, ngụ ngôn 380
III - Tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn 387

Chương XX - KỊCH BẢN VĂN HỌC
I - Xung đột kịch 400
II - Hành động và cốt truyện kịch 402
III - Nhân vật kịch 406
IV - Ngôn ngữ kịch 409
V - Phân loại kịch 412
VI - Kịch tự sự 415

Chương XXI - TÁC PHẨM KÍ VĂN HỌC
I - Kí văn học với kí báo chí 419
II - Một loại văn tự sự 420
III - Trần thuật những người thật, việc thật 423
IV - Tính chất, phạm vi, mức độ của việc hư cấu 426
V - Từ nhân vật trần thuật đến vấn đề cốt truyện, kết cấu và phân loại 432

Chương XXII - TÁC PHẨM CHÍNH LUẬN
I - Đưa chính luận vào gia đình văn học 437
II - Những vấn đề thiết yếu, những khuynh hướng rõ ràng 439
III - Lập luận và các dạng thức của nó 441
IV - Cảm hứng trữ tình và châm biếm 445
V - Ngôn từ, cú pháp, ngữ điệu 447

Chương XXIII - CÁC THỂ THƠ VĂN CỔ
I - Sự hình thành và diễn biến 449
II - Các thể thơ có nguồn gốc từ văn học dân gian 451
III - Các thể thơ có nguồn gốc từ nước ngoài 453
IV - Các thể văn 461

Phần ba
PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC

Chương XXIV - PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC NHƯ KHÁI NIỆM THEN CHỐT CỦA TIẾN TRÌNH VĂN HỌC

I - Nội dung và cơ sở của phương pháp sáng tác 469
II - Phương pháp sáng tác với kiểu sáng tác và trào lưu văn học 476
III - Phương pháp riêng với phong cách 481

Chương XXV - CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN

I - Cơ sở xã hội và ý thức 494
II - Nhân vật trung tâm 495
III - Nguyên tắc xây dựng tính cách 498
IV - Thi pháp 503

Chương XXVI - CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN

I - Cơ sở xã hội và ý thức 510
II - Nhân vật trung tâm 512
III - Nguyên tắc khắc họa tính cách 514
IV - Thi pháp 517

Chương XXVII - CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

I - Cơ sở xã hội và ý thức - Nguyên tắc lịch sử - cụ thể 523
II - Nhân vật trung tâm và cảm hứng chủ đạo 525
III - Tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình 528
IV - Thi pháp 537

Chương XXVIII - MỘT SỐ VẤN ĐỀ VỀ PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC TRONG VĂN HỌC CỔ PHƯƠNG ĐÔNG

I - Những vấn đề có tính chất phương pháp luận 545
II - Khuynh hướng "cổ điển" 549
III - Chủ nghĩa hiện thực 556
IV - Khuynh hướng "lãng mạn" 563

Chương XXIX - CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN VÀ CÁC LOẠI CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI

I - Chủ nghĩa tự nhiên 571
II - Chủ nghĩa tượng trưng 575
III - Chủ nghĩa vị lai 576
IV - Chủ nghĩa đa đa 577
V - Chủ nghĩa siêu thực và chủ nghĩa trừu tượng 579
VI - Chủ nghĩa hiện sinh 581

Chương XXX - CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Mở đầu. Lai lịch của khái niệm 585
I - Cơ sở xã hội và ý thức - nguyên lí tính đảng cộng sản 587

II - Nhân vật trung tâm - vấn đề ca ngợi và phê phán 598
III - Điển hình hóa - vấn đề lãng mạn cách mạng 602
IV - Thi pháp - những vấn đề loại hình và phong cách 611
V - Vấn đề phát triển của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa 617
Kết luận. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với tài năng của nhà văn 633

Chương XXXI - LÍ LUẬN VĂN HỌC VỚI VIỆC DẠY VĂN Ở TRƯỜNG PHỔ THÔNG
I - Lí luận văn học với việc đào tạo giáo viên văn 635
II - Lí luận văn học với giáo viên văn ở trường phổ thông trung học 637
III - Lí luận văn học với việc hình thành năng lực văn cho học sinh phổ thông 640

Phần bốn

PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

Chương XXXII - ĐẠI CƯƠNG VỀ PHƯƠNG PHÁP LUẬN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC
I - Phương pháp với quan điểm và kiến thức 646
II - Phương pháp luận nghiên cứu văn học cùng các cấp độ của nó 650
III - Phương pháp luận nghiên cứu văn học và lí luận văn học 656
IV - Loại hình học phương pháp nghiên cứu 661

Chương XXXIII - PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU TÁC PHẨM
I - Nghiên cứu tác phẩm trên bình diện cấu trúc văn bản nghệ thuật từ những mối liên hệ biện chứng nội tại 673
II - Nghiên cứu tác phẩm từ những mối liên hệ ngang trên bình diện tâm lí - xã hội 682
III - Nghiên cứu tác phẩm trên bình diện văn hóa - lịch sử trong những mối liên hệ dọc đối với di sản của dân tộc và nhân loại 688

Chương XXXIV - PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU NHÂN VẬT
I - Phân tích nhân vật trên cơ sở chức năng lịch sử - nghệ thuật 695
II - Phân tích nhân vật trong chỉnh thể thống nhất toàn vẹn 701
III - Soi sáng nhân vật trên quan điểm lịch sử phát sinh 704

Chương XXXV - PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU TÁC GIẢ
I - Cơ sở để nghiên cứu một tác giả 710
II - Các phương diện của việc nghiên cứu tác giả 713

Chịu trách nhiệm xuất bản :
Chủ tịch HĐQT kiêm Tổng Giám đốc NGÔ TRẦN ÁI
Phó Tổng Giám đốc kiêm Tổng biên tập NGUYỄN QUÝ THAO

Tổ chức bản thảo và chịu trách nhiệm nội dung :
Phó Tổng Giám đốc kiêm Giám đốc NXBGD tại TP. Hà Nội.
NGUYỄN XUÂN HÒA

Biên tập lần đầu :
NGUYỄN KIM PHONG

Biên tập tái bản :
NGUYỄN NGỌC KHANH

Trình bày bìa :
TÀO THANH HUYỀN

Sửa bản in :
PHÒNG SỬA BÀI (NXB GIÁO DỤC)

Chế bản :
PHÒNG CHẾ BẢN (NXB GIÁO DỤC)

LÝ LUẬN VĂN HỌC

Mã số : 7X176T6 - TTS

In 1.500 bản (16TK), khổ 16 x 24 cm, tại Công ty In & Văn hóa phẩm.

Số in: 934. Giấy phép xuất bản số: 307-2056.

In xong và nộp lưu chiểu tháng 4 năm 2006.

TÌM ĐỌC SÁCH THAM KHẢO BỘ MÔN VĂN CỦA NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

1. **Từ điển thuật ngữ văn học**
   Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (đồng chủ biên)
2. **Dẫn luận nghiên cứu văn học**
   Pôxpêlốp (chủ biên)
   Nhóm dịch giả : Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà
3. **Lí luận và phê bình văn học**
   Trần Đình Sử
4. **Góp phần xác lập hệ thống quan niệm văn học trung đại Việt Nam**
   Phương Lựu
5. **Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn**
   Nguyễn Đăng Mạnh

Bạn đọc có thể tìm mua tại các Công ti Sách - Thiết bị trường học ở địa phương hoặc các Cửa hàng của Nhà xuất bản Giáo dục :

81 Trần Hưng Đạo hoặc 57 Giảng Võ - Hà Nội ;
15 Nguyễn Chí Thanh - TP Đà Nẵng ;
104 Mai Thị Lựu. Quận 1 - TP. Hồ Chí Minh

8 934980 633038

Giá: 67.000đ